L.6617

SAMLADE SKRIFTER

AF

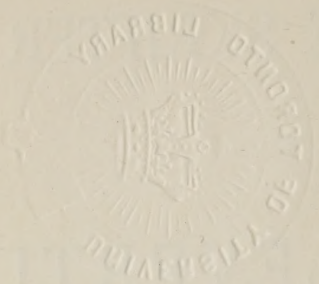
OSCAR LEVERTIN

TJUGUANDRA DELEN

STUDIER ÖFVER JACQUES CALLOT

173399
25/5/22

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG



STUDIER

ÖFVER

JACQUES CALLOT

AF

OSCAR LEVERTIN

TREDJE UPPLAGAN

STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1920

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/samladeskrifter22leve

Jacques Callot.
Gravyr af L. Vorstermann efter målning af Anton van Dyck.

Violspelaren.
Ur bildföljden »Puckelryggarna».

STUDIER ÖFVER JACQUES CALLOT.

I.

CALLOTS LIF OCH VERK.

Äfven den, som icke själf känner Jacques Callot och sålunda icke vet, att han är en af konsthistoriens främsta etsare och egendomligaste artister, har sannolikt hört talas om »Callots manér», historier och figurer i »Callots manér». Våra farföräldrars geniale spök- och skräckförfattare, den i våra dagar med fog åter mycket prisade E. T. A. Hoffmann, är det som gifvit detta uttryck dess klang af hemlighetsfull och lockande fantastik. Skrifna »i Callots manér» kallade han sina 1814 utgifna »Fantasistycken» — samma inbill-

ningsstarka berättelser, som inspirerade Robert Schumann till hans underbara pianostycken, — och framför hela verket satte Hoffmann en hänförd hyllning till Jacques Callot. Äfven i Hoffmanns senare verk infördes Callot som den fria inbillningslekens skyddsgud. Uttrycket »i Callots manér» slog så igenom.

Bättre än med några rader ur Hoffmanns hyllning till Callot kan man icke heller begynna en studie öfver konstnären:

»Hvarför kan jag icke se mig mätt på dina sällsamma, fantastiska blad, du käcke mästare? Hvarför gå icke dina ofta blott med ett par streck antydda gestalter ur mitt minne? Betraktar jag länge dina öfverrika, af de mest olikartade element danade kompositioner, få de tusen och åter tusen figurerna lif, och hvar och en träder fram, äfven ur den djupaste bakgrunden, där det är svårt att ens upptäcka dem, kraftigt och glänsande i de naturligaste färger. Ingen mästare har såsom Callot förstått att i ett litet utrymme sammanträngа en mängd af föremål, som utan att förvirra blicken synas bredvid hvarandra, ja, i hvarandra, så att det enskilda består för sig och dock infogar sig i det hela. — Hans teckningar äro återspeglingar af alla de fantastiska och underbara syner, hvilka frammanades af hans öfverretade inbillnings trolldom. Ty till och med i sina ur lifvet tagna framställningar, i sina uppträden, sina bataljer o. s. v. har lifvets fysionomi öfver hans gestalter och grupper ett alldeles särskildt drag, som jag skulle vilja kalla främlingsaktigt bekant. Till och med det vanligaste ur hvardagslifvet står hos honom i ett skimmer af romantisk originalitet, som underbart tilltalar fantastiskt lagda sinnen.»

Dessa ord äro skrifna af en fullblodsromantiker i en romantisk ålder. Vår verklighetskära tid ser

Förtruppen. Ur bildföljden »Zigenarna».

väl det fantastiska tycke hos konstnären, som så fängslade den tyske spökförfattaren och som gjort Callot till skaparen af så många sällsamma och groteska existenser, af den berömda etsningen »Den helige Antonii frestelse» med dess tusental hvarandra olika djäflar och dämoner. Men mycket af hvad som för den snillrike tyske inbillningsmorfinisten föreföll vara drömspel och skuggspel, synes vår tid realiteten själf. För oss är Callot framför allt mästaren i det lilla formatets världsbilder. Han är krigets, soldaternas, gycklarnas, zigenarnas, tiggarnas, sin äfventyrliga och olyckliga samtids tecknare med den utomordentligt säkra handen och den skarpa, ofta mörka men alltid lugna ironien. Vår tid vill hylla Callots genialiska verklighetsskildring med samma hänförelse, som Hoffmann ägnade hans fantastik. Starkare bevis på vidden och styrkan af en konstnärs personlighet och lifsverk kan näppeligen hittas än dylik dubbel tjuskraft. Callot är en bland de få utvalda och sällsynta, som behärskat båda de halfklot, hvilka samman bilda konstens hela värld, drömmens och verklighetens.

Jacques Callot tillhörde en af de europeiska nationaliteter, som försvunnit, ett land, hvilkets själfständiga existens nästan glömts — Lothringen. Han var född i det gamla hertigdömets residensstad Nancy, och ehuru han själf mot slutet af sin bana skulle se den kära fosterbygden förlora sin själfständighet och införlifvas med Frankrike, eröfrad af Richelieus statskonst, kände han sig ständigt såsom lothringare.

Resenären, som i våra dagar besöker Nancy, ser icke många spår af att staden räknar anor från medeltidens djup. Den trots sitt lättsinniga väsen i stilen så principstarka rococon har satt sin stämpel på stadens byggnader, torg och parker. Det kan rent af ifrågasättas, om den någonstädes fått vara stadsbyggerska i så stor utsträckning som i Stanislas Leczinskys Nancy. Endast en gammal gotisk stadsport från 1300-talets slut, flankerad af två runda fängelsetorn, resta 1463, och en praktfull sengotisk portal till det hertigliga slottet — dock af så ung ålder som 1500-talets begynnelse — vittna om den gamla medeltidsglansen. Och dock var Nancy redan på 1100-talet »Castrum», en befästad stad, i hvilken hertigarna byggt sig ett palats. Platsens betydelse som furstendömets residens och hufvudstad växte mer och mer mot medeltidens slut. Karaktären af furste- och hofstad, genomträngd af höfviskt lif och anda, behöll Nancy allt sedan. »Nancy har aldrig,» skrifver dess utmärkte historiker Pfister, »känt samma frihet som grannstäderna Metz, Toul och Verdun. Därför har det varit förskonadt från de blodiga pröfningar, genom hvilka dessa städer köpt sitt oberoende, men dylika revolutioner kvarlämna en fruktbar lera och härda karaktärerna. Det har kanske fattats Nancy ett verkligt municipallifs stormar. Lefvande af hofvet, rikt genom det, har staden aldrig försökt skaka oket, utan alltid lydigt följt suveränens vink och verkställt hans order.»

Nancy var sålunda en furstestad. Den slöt sig så mycket innerligare till härskarna som den

folkkära dynastien styrde med urgammal häfd. Den grundades redan på 1000-talet af Gerard af Elsass och bevarade hertigtronen ända till landets slutliga undergång som stat — med en exempellös lifslängd. Från den härstammar också i rätt nedstigande led det äldsta af Europas ännu regerande furstehus, det österrikiska.

De lothringska hertigarna voro också på den tid här är fråga om — 1500-talets slut — af urgammal förfining, berömda för sitt blåa blod och sina förnäma later. Deras uppträdande betraktades som ett mönster att studera för unga furstar. En fransk »grande dame» förklarade, att vid sidan af dem verkade andra prinsar »populace». Deras residensstad blef skådeplatsen för ett etikettsbundet och praktfullt furstelif med lysande fester och uppträden, och dess borgerskap var med tusen trådar hopflätadt med hofvet. Den lothringska adeln var ryktbar för sina skickliga ryttare — feodalismen var där tidigt utvecklad och höll sig kvar långt efter renässansen — och stadens tornerspel, för hvilka hertigarna hade en särskild bana, la Carrière, lagd öfver de gamla stadsgrafvarna, voro berömda. Om pompen och ståten öfver det lothringska hofceremonielet vittnar ett gammalt ordstäf: »Endast tre ceremonier af första rang finnas att se i Europa: en tysk kejsares kröning i Frankfurt, en fransk konungs smörjelse i Rheims och en lothringerhertigs begrafning i Nancy.»

Vid sidan af detta höfviska kännetecknades staden och hela Lothringen af sin rikedom på katolska stiftelser och kloster af alla slag. Stadens

äldsta historia sammanfaller rent af med deras tillkomst och utveckling. Nära Nancy, i Bouxières, fanns ett urgammalt kloster för benediktinernunnor, i hvilkets kyrka en af Lothringens heliga, Sanct Gauzelin, låg begrafven, men under tidernas lopp blef klostret i stället ett kapitel af adliga damer, hvilka lefde skäligen profant, så att här, liksom i Remiremont, Lothringens berömda adliga jungfrustift, mössan, som hörde till dräkten och kallades »le marit», med fog gaf anledning till skämt. Att skaffa sig man var, sades det, dessa adliga jungfrurs särskilda ordensplikt. Inne i själfva Nancy funnos också stiftelser och kyrkor i mängd. Det var Notre Dames priorskap, som valde herde till stadens församlingskyrka, S:t Evre, basilika först, gotisk dôm med högt portaltorn och flamboyanta fönster sedan; det var Johanniterriddare, en af korstågsordnarna, stiftade i det Heliga Landet, hvilkas »kommandotorn» ännu står kvar; det var cisterciensermunkar, »synderskornas» dominikanernunnor och många andra. S:t Georges kollegialkyrka var på en gång Lothringens S:t Denis och Nancys Or San Michele, hertigarnas grafkyrka och de borgerliga brödraskapens och gillenas församlingskyrka. Med detta äro dock blott de allra viktigaste af stadens andliga stiftelser nämnda.

De två element, som behärska Nancy, hofvet och det religiösa, behärska också Jacques Callots familj — furstetjänare eller andliga äro alla hans anförvanter. Farfadern, som adlades 1584, var hertiglig vapenhärold, fadern var härold och vapenmålare, Callots ena bror blef likaledes härold,

och af hans syskon voro ej mindre än fem andliga. Han själf är släktens ende konstnär. Jacques Callot föddes i Nancy 1592. Gossens obetvingliga lust att teckna förmådde hans föräldrar att låta honom afbryta sina studier och gå i lära i konstnärsverkstäderna — hos Claude Henriet, den regerande hertigens målare, känd för sina glasmålningar, grundläggare af artistfamiljen Israel, samt Demange Crocq, myntgravör och guldsmed, likaledes tillhörig en formlig artistdynasti. Hvad han lärt hos dessa, är omöjligt att veta, hos båda förmodligen teckning och gravöryrkets handgrepp, samt hos stämpelskäraren, som graverade den heraldiska örnen och lothringerkorset till de hertigliga mynten, den känsla för linjens klarhet och konturens skärpa, som i framtiden alltid skulle utmärka hans konst.

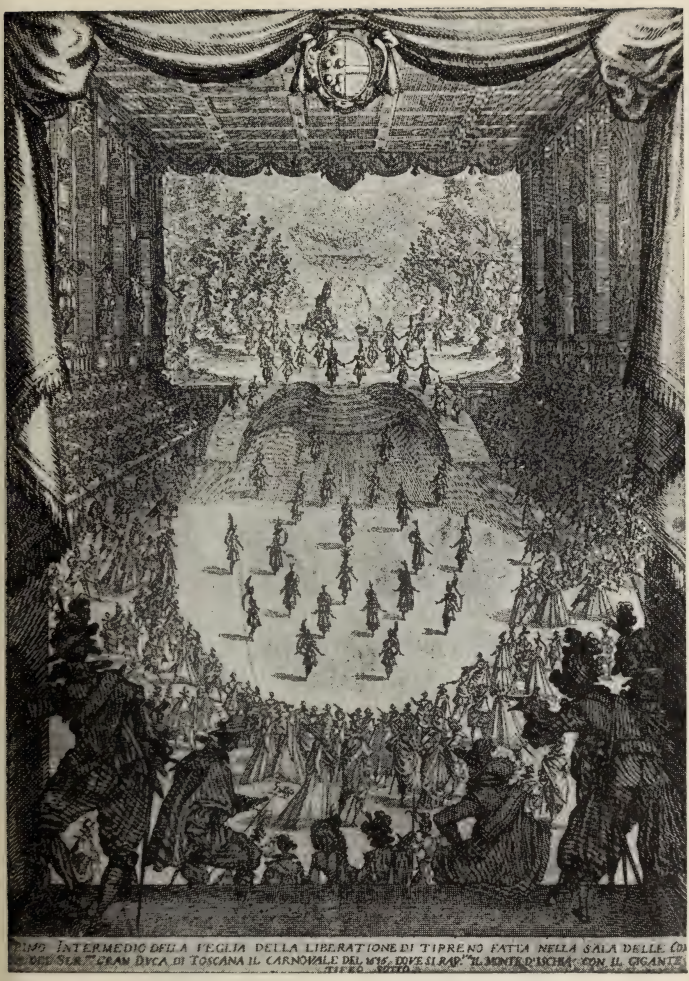
Nu inträffa i den unge Callots lif ett par episoder, som gifvit anledning till många biografiska broderier, men om hvilka här blott de nakna sakförhållandena, som redan förefalla romantiska nog, skola berättas. I konstnärsverkstäderna hörde ynglingen ständigt och jämt talas om artisternas förlofvade land, Italien. Hans kamrat, Israel Henriet, hans mästare Claudes son, hade begifvit sig dit för att lära gravera och måla, och hans bref från Rom andades en hänfördhet, som lockade oemotståndligt. Längtan blef ynglingen öfvermäktig. En vacker vårdag 1604 rymde han, blott tolf år gammal, för att på apostlahästarna och utan några medel resa till Italien. Det lyckades pojken blott genom att införlifva sig med ett zigenarband, hvilkets vagabondsällskap af skälmar och sibyllor i pitto-

reska lumpor och på apokalyptiskt utmagrade krakar han sedermera skildrat på några af sina mest bekanta blad. Så nådde han Florens och fick af en tillfällighet anvisning på en lärare, gravören och ingenjören Canta Gallina, hvilken bland annat utfört afbildningar efter de hertigliga festerna och landskap i Paul Brils manér. Men äfventyrshågen dref snart Callot vidare till Rom, där han omedelbart igenkändes af köpmän från Nancy och af dem fördes hem. Han hade nu fått blod på tanden, och ehuru öfvervakad rymde han på nytt, men hann denna gång icke längre än till Turin, där olyckligtvis hans äldre broder befann sig och åter förde den förlorade sonen hem.

Denna gamla tradition om Callot, som redan hittas i de första lefnadsteckningarna från 1600-talet, gömmer i hvarje fall ett starkt vittnesbörd om ynglingens konstnärshåg. Det fanns icke längre någon möjlighet att motarbeta hans kallelse. 1607 uppträder han offentligt såsom gravör med ett signeradt, för öfrigt mycket klent konterfej af hertigen af Lothringen. Carl III, på grund af sin kloka politik och sin folkkära styrelse kallad »den store hertigen», afled 1608. Hans efterföljare, Henrik II, »den gode hertigen», anmälde då för påfven sitt trontillträde genom en särskild ambassad. I dess följe fick den unge Callot nu med officiellt tillstånd afresa till Italien för att utbilda sig till konstnär. I början af 1609 framkom han till barockens och manieristernas, de spanska drakternas och gatfesternas Rom, och hans biografi rör sig nu på fastare botten. I Rom fann han sin ungdomsvän,

Israel Henriet, såsom lärjunge till Antonio Tempesta, en till börd och lynne florentinsk, men nu i påfvestaden verksam artist. Tempesta måste hafva tjusat Callot, ty han förde både pensel och etsnål med rask, lätt hand — han var en af det dåtida Italiens bästa raderare. Hans friska fantasi tumlade långt hellre med lefvande verklighet än med myter och allegorier. Landskap med gamla träd från Arno och Tibern och med italienska folktyper till staffage, jakter i skog och mark, bataljer, processioner med många ornatklädda små figurer, krigsbilder med vimmel af hästar och soldater, allt har han tecknat liffullt och rörelserikt. I själfva verket är han en af de första konstnärer i Italien, som gärna lämna å sido det religiösa och historiska för omvärlden, hvardagen och nuet. Med ett äkta artisttemperament förenade han på florentiskt vis spekulativt skarpsinne. »Tempesta brukar säga», var en vanlig vändning i ateliererna.

Callot kunde ännu ej teckna tillräckligt för att etsa i hans skola, men Tempestas inflytande har ej gått honom förbi. Innan han hittade sin egen individualitet, har Callot ej sällan sökt efterlikna Tempestas improvisatoriska snits och spirituella teckning. Dock, ännu måste Callot nöja sig med att gravera efter andra, vara öfversättare med graf-stickeln, och han gick i tjänst hos en vida underordnad artist, den i Rom bosatte fransmannen Thomassin. Denne hade ursprungligen lifnärt sig med att gravera spännen och dylikt och sedan blifvit fabrikant af billiga graverade andaktsbilder. Kommersen tyckes hafva gått förträffligt. Tho-



Mellanspel på storhertigliga teatern i Florens.

massin behöfde många gesäller, och Callot blef en af dem. I Thomassins verkstad har han också utfört en serie uppbyggelseblad för menige man efter religiösa konstverk i Roms kyrkor. De äro graverade med gles och tunn streckföring, matta och glåmiga till totalintrycket, öfverallt skvallrande om den unge elevens bristfällighet i konsten att teckna. Figurernas hufvuden se ej sällan ut som nakna, grinande kranier, och deras fingrar sticka fram som tomma handsktutor. Ett fullkomligt appspel är t. ex. kopparsticket af Michelangelos Pietà. Andra arbeten från samma tid, i hvilka Callot kopierat gravörer på modet, vittna emellertid om större utvecklingsmöjlighet.

Callot dröjde hos Thomassin till 1611, då han lämnade Rom för att i Florens uppsöka Giulio Parigis då världsbekanta artistskola. Krönikan förmäler, att Callots afresa påskyndades på grund af lärarens svartsjuka. Den unge lothringaren skulle nämligen alltför mycket ha tilltalat Thomassins hustru. Utan att vilja frånkänna den unge mannen hans eröfring, måste man erinra om att dylika anekdoter angående mästarnas fruar och deras lärjungar höra till de gamla konstnärskrönikornas mest löpande och slitna mynt. Synnerligen olämpligt är det i hvarje fall att med anledning af detta — såsom det gjorts — godtköpsromantisera Callot till en banal artistisk Don Juan. En alstring på närmare 900 blad måste afgifva tämligen fullständigt vittnesmål om upphofsmannens lynne och temperament. Men svårligen hittar man en vidsträckt produktion, som är så litet sensuellt färgad som Callots. Kvin-

norna spela en fullkomlig biroll i hans verk, och litet eller intet har hans skarpa manliga linje att berätta om deras förförelse. Icke ens sin Helige Antonius låter han frestas af några damer, och i ett skede, då den yppiga eller lidelsebleka nakenheten är konstens älsklingsämne, hittar man i hans självständiga arbeten knappast en nuditet. Djärf till det tygellösa på andra områden, är han borgerligt sedesam i fråga om det erotiska, och den lyckliga och oblyga antika gudakarnevalen, apoteoseringen af renässansens njutningsdröm, tycks hafva lämnat honom fullkomligt oberörd.

Mot slutet af 1617 ankom Callot till Florens och inträdde i Giulio Parigis skola. Läromästaren var en äkta mångsidig florentinare med begåfning framför allt på gränsfältet mellan konst och vetenskap. Arkitekt (den sista mediceiska villan, Poggio Imperiale, är af Giulio Parigi), ingenjör, teatermaskinist, dekoratör, målare, etsare, undervisade han i civil och militär byggnadskonst, tillämpad matematik och teckning inom en internationell krets, där artistämnen och unga ädlingar, som teoretiskt ville lära krigsväsen och fortifikation, sutto sida vid sida. Den empiriska och naturvetenskapliga hänförelsen öfver Galileis Florens behärskade också denna atelier. För första gången synes Callot hafva drifvit systematiska studier i matematik, perspektivlära och arkitektur. Men viktigast var, att Parigi förmådde honom att utveckla de anlag till en lysande tecknare, som funnos inom honom, genom lidelsefullt arbete efter naturen.

Callots äldste lefnadstecknare, André Félibien,

Poussins vän, förmäler, att den unge konstnären genast vunnit det toskanska hofvets gunst. Cosimo II skulle strax hafva tilldelat honom en pension och fritt logis i det åt artister och konsthandtverkare upplåtna galleriet. Att Cosimo II:s moder, änkestorhertiginnan Christina af Lothringen, varit en naturlig beskyddarinna för sonen till sin broders vapenhärold, synes antagligt. I hvarje fall var det första uppdrag, som i Florens kom honom till del, medarbetarskap i en af Cosimo beställd publikation, en minnesskrift öfver hans svägerska, Philip III:s nyss aflidna drottning. För detta verk utförde Callot femton etsningar efter teckningar af Tempesta. Med ännu oöfvad hand följer han dennes teknik, men igenkännes på böjelsen för mekaniskt rutverk i streckföringen, ansiktenas grimaserande drag kring de uppdragna näsborrarna och de liflösa fingrarna. Om raderingskonstens blifvande mästare finner man ännu föga varsel. Men Callot arbetar och utvecklas utomordentligt under dessa år. Den som kronologiskt följer hans blad, märker en ständig växt till teknisk fullkomlighet och personlig klarhet. Han börjar behärska grafstickeln, men märker att etsnålen, med hvilken man kan rista på kopparen med en pennas frihet, långt bättre passar hans lynne. Hans egen personlighet börjar träda fram, hans naturs egendomliga blandning af orolig fantastik, lockad af det ovanliga, groteska och excentriska, och skarpt realitetssinne med en otrolig förmåga att gifva verklighet i det lilla. Både Parigi och Canta Gallina hade i sina tillfällighetsblad öfver de hertigliga festerna visat skick-

lighet i att spirituellt fängsla de sceniska taflornas och uppträdenas vimmel och fantasmagori, men deras lärjunge skulle slå dem båda ur brädet. Den sydländska hoffesten med sin ståt, sin grandezza, sin balett, sitt glitter, och den sydländska folkfesten med sitt tummel af kuriösa masker och nöjesdruckna, elektriserade och frigjorde hela hans konst-

Mannen med den högkullade hatten.
Ur bildföljden »Puckelryggarna».

närsegendomlighet. De blad, å hvilka han förevigade de florentinska festerna från och med 1615, uppenbarade först för världen den verklige Jacques Callot. Man betrakte den första af dessa illustrationer, framställande mönstringen af deltagarna i hertigens karusellspel vid 1615 års karneval — »kärlekskriget» med ämne i Amadisromanernas stil. Framför oss ligger torget utanför Florens' Westminster Abbey, Santa Croce, på hvilket sedan gam-

malt de offentliga spelen brukade försiggå. Nu infattar här en amfiteatralisk läktare den elliptiska rännarbanan. De olika kadriljernas stridsmän, de som kämpa om prinsessan Lucindas hand under kung Indamore — Cosimo II — och kung Grademite — hans broder Don Lorenzo — defilera just förbi med antika ryttarföljen och af mytologiska gestalter fyllda praktcharer, dragna af krämande hästar. Kring furstelogen rundt åskådarbänkarna är skockadt allt hvad Florens har ädelboret och inflytelserikt, damer och kavaljerer i gala, men rundt omkring trängs den skådelystna hopen, vimlande kring torget, fyllande fönster och tak, hvart man ser, svarta massor af betraktare. I förgrunden upprullar en sydländsk folkfest sin buffa. Konstmakaren gör på styltor sina taskspelerier, gycklaren improviserar upptåg. Arlekin vänder baken åt Pantaleones snålhet och åt Dottores visdom. Fattiga bettla med salfvelse, ficktjufvar stjäla, glada spelmän åka med klingande cittror.

Här finns allt hvad Callot sedermera älskar att skildra: fest och fattigdom, furstarnas förlustelser och hopens drift efter bröd och skådespel, massan, dess hjältar och parias, hofståten, för hvilken vapenhäroldens son hade medfödd känsla, och armodets och excentricitetens värld, som drog hans fantasi och hans ironiska reflexion. Bladet är mer än ett program för 1615 års karnevalsfest, det är programmet för det utomordentliga, brokiga och fantasirika karnevalsspel, som är Jacques Callots lifsverk.

Den individualitet, som spelar upp sin uvertyr

i dessa blad öfver de florentinska festerna, ännu med ledmotiv från sina lärare, finner man mognad, helt andligt medveten i konstnärens verk från tiden kring 1617, hans »Capricci», första utkastet till »Antonii frestelse» och den fenomenala lilla massbilden »Betlehemitiska barnamordet». Hans personlighet har här vunnit full klarhet, och genom att i stället för den mjuka fernissa, som de italienska raderarna i allmänhet nyttjade till etsgrund, begagna lutmakarnas och snickarnas hårda lackeringsfernissa, hade han förskaffat sig en egen teknik, i hvilken hans lilla värld med de hårfina linjerna och konturerna kunde ofelbart framställas.

Det viktigaste i en konstnärs lefnadshistoria är utvecklingskampen för den egna personligheten. Om allt annat kan man fatta sig kort. Callots berömdhet växte nu år för år. Det var icke underligt, att hans hembygds furstehus gärna såg honom återvända till Nancy. Tronföljaren, Henrik II:s bror- och svärson, Carl af Vaudemont, försäkrade honom om beskydd och ära i Nancy vid ett besök, som han aflade i Florens, och när Callots gynnare, Cosimo II, aflidit 1621, återvände han också till fosterstaden. Från 1622 lefver han därstädes till sin död, med undantag af en resa till Belgien 1625 och öfver ett års uppehåll i Frankrike 1629—1630. I goda och onda tider höll han fast vid det gamla, kära furstehuset, ehuru andra anbud icke fattades. Epitafiet på hans graf uppgaf, att både kejsare och påfve velat anställa honom, men han satte sin stolthet i att vara och förblifva hertigens af Loth-

ringen »calcograf», såsom det heter i de gamla handlingarna.

Callots lif flöt nu med lugnare flöde. I hemstaden Nancy lefde han den borgerliga och anspråkslösa tillvaro, som var de dåtida artisternas norr om Alperna, äfven när de som Callot voro adliga och hade vapen med »fem korslagda stjärnor och en hand, hållande en stridsyxa». De äldsta arkivaliska notiser, som hittats belysande Callots ställning i Nancy, tala också om anspråkslösa arbeten. 1623 och 1624 graverade Callot för myntverket. Den egentliga gratifikation han erhöll af den gamle hertigen Henrik II utgick in natura — 900 par-mått hvete och hafre för en tid af tre år. 1624 graverade Callot namnplåtarna till sin furstes och gifvares kista. Man ser, att den store etsaren hörde till den goda tiden, då den mest berömde konstnär icke fann det under sin värdighet att lägga handen vid en uppgift af aldrig så enkel art, om den kräfde kärleksfullhet och pietet. »Den gode hertigen» hade ingen son och hade därför mycket mot sin vilja måst gifta bort sin enda dotter, Nicole, med den prins, som stod närmast tronen, Carl af Vaudemont, men i äktenskapskontraktet hade denne måst erkänna sig hafva erhållit kronan genom sin hustru. En af Callots allra vackraste etsningar, som framställer slottsträdgården i Nancy, låter oss se det nya herrskapet, omgifvet af sitt hof, en strålande lycklig sommardag. Den unge hertigen står där med en nästan vördnadsfull min bredvid sin maka. Men föga mer än ett år räckte denna samregering med bådas bilder på mynten.

Genom en formlig statskupp i november 1625 trängde Carl undan sin gemål och blef ensam herre. Han var en äfventyrsriddare till naturen, utan sam-

Den blinde. Ur bildföljden »Tiggarna».

manhang i uppsåt och karaktär, nyckfull, dumdristig och vankelmodig, icke af det hårda virke, som behöfts för att skydda landet mot Richelieus

diplomati och Frankrikes öfvermakt — om någon förmått det. Under hans tid skulle Lothringens mest olyckliga dagar infalla. Men för Callot var denne nye herre en frikostig gynnare. 1626 tilldelade han etsaren en för tiden ej obetydlig summa af 2,000 frcs för att han skulle »fortfara att bo i landet», och Carls lättsinniga och praktfulla hoflif med dess lysande festligheter gaf anledning till flera konstnärliga uppdrag. Så etsade Callot i en följd af utomordentligt lysande blad det festspel, hertigen 1627 gaf till ära för hertiginnan af Chevreuse, en af det dåtida Frankrikes många förnäma och lättsinniga romanhjältinnor — som begifvit sig till Nancy för att intrigera mot Richelieu. Dessa högtidligheter beteckna Carl IV:s lyckligaste dagar. Sannolikt är också, att Callot, liksom de lojala Nancy-borna i allmänhet, skänkte den med alla sina svagheter ståtlige och bländande fursten en tillgifvenhet, som följde honom in i olyckans år och som hans många ödesdigra missgrepp ej förmådde utplåna.

Callot hade 1625 äktat en dam från Lothringerstaden Marsal, Catherine Kuttinger. Man vet icke annat om henne, än att hon efter den store konstnärens död tvenne gånger gifte om sig. Allt talar emellertid för att Callots lif nu flöt lugnt och stilla i Nancy, som han endast lämnade 1625, då infantinnan Isabella af Belgien kallat honom för att utföra ett bildverk öfver staden Bredas ryktbara belägring af Ambrogio Spinola, samt 1629—1630, då han lefde i Paris likaledes för att etsa ett par stora militärtopografiska arbeten. Det porträtt af

Callot, som här meddelas, graveradt af Vorstermann efter Van Dyck, hvilken troligen målade sin yrkesbroder vid hans belgiska besök 1625, låter oss se konstnären sådan han var på höjden af skaparkraft och ryktbarhet. Bilden visar ett eftertänksamt och klokt ansikte, med en iakttagares starka, öppna blick. En stor komediförfattare skulle godt kunna se så ut. Men något öfver typen med de runda kinderna och de mjuka fetlagda händerna talar om kammarmänniskans lugna lif och välmåga.

Callots rika alstring efter hemkomsten till Nancy gifver den inre förklaringen till detta porträtt och låter oss veta allt väsentligt om konstnärens utveckling och tankegång under dessa år. Tiden närmast efter återkomsten var det ännu Italien, där han så länge lefvat och funnit sitt rätta jag, som helt behärskade hans fantasi och hand. Italienska typer, italienska minnen, dubbelt kära kanske på afstånd i erinringens ljus, te sig ständigt för hans inbillning. Callot utför nu de långa bildserierna öfver Italiens tiggare, puckelryggar, Commedia dell' Arte-figurer, zigenare, hela den brokiga och kuriösa befolkning af söderns nomader, hvilkas tragikomedi lifvar söderns torg och vägar, eller han dväljs i måleriska landskap från Toscana med landtgårdar bland olivträd och i sjöstädernas hamnar med deras stämning af solspel, hafsluft och lättja. Men man ser, hur han småningom åter slår rot i fosterbygden och hur den borgerliga nordens reflekterande och allvarliga tankegång efterträder söderns nyckfulla sol-

humör. Det blir slut på »capricci» och »lazzi» i hans verk, narrspelet och maskspelets groteska gestalter försvinna, en religiöst-social ämneskrets breder sig med den lothringska horisonten kring hans själ. I sin konsts grundgrepp och förutsättningar förblir han visserligen beständigt Italiens, den italienska barocktidens ättling. Han röjer alltid dess sinne för öppen rymd och vidd, så öfverraskande just i hans små ytor, dess kärlek för luft och terräng, för det varaktiga och vida, i hvilket de mänskliga händelsernas flyktiga kretslopp förgår, dess uppfattning af arkitektur och komposition, samt en känsla för figurens elegans, i hvilken Toscanas smärta och spänstiga människobildning smält ihop med en nervös snits, som är fransk. Men tankarna, föreställningarna, den lugna rytmen öfver det hela blifva hans borgerliga lothringska hemtrakts.

Vid sidan af de bibliska och religiösa bladen från Callots senare tid äro hans bilder öfver kriget hans lifs sista eröfring. De koncentrera hans konstnärskaps utveckling. Dessa odödliga framställningar öfver »Krigets elände» gifva också indirekt en bikt om den tungsinthet, som föll öfver slutet af hans bana. Dessa krigsbilder publicerades 1633, samma år som hans fosterland förlorade sin frihet. Sannolikt hade knappast en öfverlägsen furste kunnat rädda Lothringen ur det trångmål, dit den europeiska politiken dref landet med dess olyckliga mellanställning och dess brist på hvarje naturlig gräns. Men en utomordentligt ömklig syn erbjuder lothringerhertigens vacklande försök att

spela med i det stora europeiska maktspelet. Halft med våld och halft med list narrade Richelieu af honom hans rike. Samtidigt hade krigets alla egyptiska plågor kommit öfver landet, och nöden från bygderna nådde också furstestaden. Allbekant är Callots svar, när Nancy intagits och Ludvig XIII, segraren, ville, att konstnären med sin etsnål skulle hugfästa åminnelsen af den gamla lothringska hertigstadens undergång: »Hellre biter jag tummarna af mig.» Italiafararen hade hemma vuxit in i sin släkts alla band med fosterbygden, och en fosterlandsvän kunde icke se för ögonen något sorgligare skådespel än det, som nu närmade sig Lothringen, trettioåriga krigets, de sista religionsstridernas alla fasor. Midt under dessa händelser afled Callot 1635, 43 år gammal. Hans äldste biograf, Félibien, påstår, att han som ung man alltid brukat önska, att han skulle lefva just till sitt 43:e år för att hinna tolka den oändlighet af bilder, som trängdes i hans hjärna och brände i hans själ. Verkligheten och denna uppgifna önskan stämma alltför väl, för att icke anekdoten skulle synas misstänkt, men dess kärna gömmer en sanning om Callots lifsverk. Hans blad från de allra sista åren förete icke vidare några nya uppslag. Han öfverträffar sig själf såsom mästare i den konst i det lilla, hvilken alltid varit hans, men det ser ut som om han nått yttergränsen af det möjliga och redan gifvit ut det mesta af sitt konstnärliga kapital. Trötthet och ålderdom skulle minst af allt hafva passat för h a n s konstnärskap, och när han slöt

ögonen, hade han redan åstadkommit en af dessa fullständiga konstnärliga världar, som äro de stora skaparnas oförytterliga arf.

II.

PROPORTIONERNAS SPEL.

Jacques Callot fann sin kallelse såsom de minimala figurernas och planens skildrare, medan han i Florens högt uppe i ett fönster i något af de gamla husen vid S:ta Croce på sitt pappersblad skulle fasthålla den myllrande mängden nere på torget kring Cosimo II:s tornérspel, medan han instucken bland tusen af uppvaktande från bakgrunden af den hertigliga teatern fäste på galaföreställningens vimmel en blick, skarp och säker som kamerans objektiv. Dock, hur mycket han i dessa framställningar af hof- och folklif höjde sig öfver sina samtida, försvann han vid skildringen af dylikt bland Italiens andra tillfällighetstecknare, hvilka illustrerade högtidsrelationer och teatertexter med bilder af furstarnas fester och hopens skådespel. Först 1617, då han fyllt tjugufem år och under sina irrfärder och äfventyr i inbillningen magasinerat ett oerhördt förråd af brokiga bilder, intager han medvetet sin plats såsom det oändligt lillas mästare. Det sker i hans 1617 offentliggjorda första cykel af etsningar, hans »Capricci». I tillägnan af dessa »Infall» till storhertigens broder Lorenzo kallar han dem också »de första blommor

han plockat på sitt snilles ofruktbara fält». Förut hade han alltid mer eller mindre varit kopist af andras verk eller åtminstone bunden af utifrån gifna uppgifter och samarbetet med andra. Nu var han för första gången sin egen herre. Redan titeln »Capricci» innebär en fantasiens myndighetsförklaring. Med en genial begynnares begär att gifva prof på allt, han bär inombords, låter Callot i denna äldsta följd af friskapelser också alla sitt väsens sidor komma till uttryck. Men först och sist visar han sig såsom den oöfverträfflige trollkarlen i det lilla, och det proportionernas spel, hvilket ständigt träder i dagen vid hans återgifvande af verkligheten, bär vittne om hans ögas och hands osvikliga säkerhet, men också om en filosofisk natur, om en djup känsla af all världens relativitet.

Att Callot i detta är fullt medveten, framgår otvetydigt af ett motiv i hans verk, hvilkets konstpsykologiska innebörd icke beaktats, ehuru det redan återkommer flera gånger i dessa »Capricci» och sedermera ständigt under hans senare alstring. Bland »Infallen» från 1617 ingår en räcka intressanta florentinska folk- och gatlifsskildringar från århundradets början. Då de rektangulära bladen äro mindre än en flathand och de oräkneliga figurerna först röra sig i bildernas mellanplan och djup, sedda i aflägset perspektiv, kan man tänka sig gestalternas om kryp påminnande litenhet. Men i förgrunden tecknar sig alltid på dessa bilder en ensam stor gestalt. I ett par fall tillhör denna förgrundsfigur själfva framställningens ämne. Det

är t. ex. en simmare bland de många badande, hvilkas försök att få svalka i Arnos sommarsinande vatten den lilla etsningen tecknar — simmaren i fråga är blott tänkt långt närmare beskådaren än de andra badande, strax under Ponte Vecchio, där taflan begynner. Eller det är en grånad tiggare med hatten i hand strax i förgrunden af bladet öfver Piazza della S:ta Annunziata och därför af långt större snitt än de små trashankar och krymplingar, som synas linkande eller dragna i trälådor på detta de eländas torg framför den undergörande florentinermadonnans helgedom.

Men i de flesta fall har denna stora förgrundsgestalt alls intet samband med bildens ämne. Han står för sig, skild från taflan, alldeles i framranden, nästan lika hög som hela bildytan. I icke mindre än fyra af dessa folklifsskildringar återfinner man på detta vis samme kavaljer, en ädling i tidens förnäma spanska dräkt, med ansiktet uppmärksamt vändt mot de små gestikulerande aktörerna på torget eller med handen utsträckt mot dem, liksom för att demonstrera de små personnagerna i vimlet. Som Gulliver mot Lilliputanerna förefaller han. Callot har utan tvifvel satt dit hans gestalt blott för att än tydligare framhäfva den reduceringens konst, som utmärker de små skildringarna. Först i jämförelse med denna förgrundsfigur blifva de på dômplatsen lustvandrande paren i sina rika dräkter, karosserna med sina krånande hingstar och kyrktiggarna på trappan till S:ta Maria del Fiore, eller ryttarskarorna, som framför Florens' stolta rådhus, omringade af åskådarmassor, göra sin högtids-

kavalkad, så oerhördt små. Först med ledning af måttstocken från honom förstår man helt, hvilket häxmästeri Callot åstadkommit i dessa bilder med sina halft mikroskopiska figurer. Mellan denna förgrundsgestalt, hvilken står och ser på taflan ungefär som konstnären själf på sitt motiv, och dessa minimala, men likväl alltid till skapnad och

Johannesfesten på Signorian i Florens.
Ur bildföljden »Infallen».

rörelse lefvande figuriner uppstår just hvad jag kallat ett proportionernas spel af egendomlig tjusning. Konstnärens magi i skildringen af det lilla aflockar oss icke blott ett rop af beundran inför denna förmåga att med fullt bevarad lifsintensitet till minsta möjliga dimensioner förminska synintryck af den störst tänkbara vidd och uppfyllnad, vi få äfven af denna reducering ett djupt ironiskt intryck af alla måtts oändliga relativitet.

Men denna konstnärslek med motsatser i storlek och skala återkommer sedermera så ofta i Callots verk, att man utan öfverdrift kan kalla den själfva hans signatur, signaturen af mästaren i det oändligt lilla. Ett dylikt spel mellan olika proportioner ligger nämligen också till grund för en hel mängd, ja, de allra flesta af de små figurrika bakgrunder, som bilda fonden till Callots framställningar och gifva dem ett särmärke af fängslande originalitet.

Utom den rent dekorativa uppgiften att fylla en tom yta hafva ju dylika bakgrunder med sina figurer och byggnader, sina utsikter öfver stadsgator eller landskap också den konstnärliga missionen att öka en bilds lifsvärme. Ju mer isolerad en i ett bestämdt rum tänkt gestalt är framställd, dess mer lösryckt förefaller den ur verklighetens sammanhang, ju flera drag däremot tecknaren logiskt kan medtaga af omgifningen, dess flera idéassociationer värma hjärtat och stärka i fantasien banden vid realiteten, bildkonstens lefvande källa. Men Callot har den egenheten att gifva minimala fonder åt bilder, som egentligen äro tänkta utan några bestämda rumsförhållanden. Många af hans förunderligt uttrycksfulla italienska folktyper, hans krumbuktande gycklare och Commedia dell'Arte-masker, hans ståtliga kavaljerer och damer ur den lothringska adeln, hans ledsamma apostlar äro egentligen tecknade såsom isolerade, enstaka figurer utan atmosfär eller genomtänkta lokalitetsförhållanden. Men till nästan alla har Callot dock fogat mer eller mindre utförda bak-

grunder. Det är gatuperspektiv, palats med statyer och kolonner, halmtäckta byängor, småkulliga sommarlandskap, figuriner i alla slags händelser och upptåg, hjältelika och löjliga, martyrier, krigiska öfverfall med blodsutgjutelse och död, kvällsförnöjelser med kurtis, krogfröjd och ringdans till säckpipan, skiftande scener ur en värld af leksaksaktig litenhet och elegans, men alltid underbart lefvande. Något verkligt rumssammanhang med en organisk lifsskildrings enhetliga perspektiv hafva icke dessa små bakgrunder på Callots blad, mången gång icke ens logisk samhörighet med de hufvudgestalter, bakom hvilka de tecknats. Det är tydligt, att ensamt konstnärens outtröttliga lust att leka med kontraster i storlek, med måttstockens olikhet, låtit honom rista i bakgrunderna af sina bilder dessa fantasmagorier i det lilla, dessa tjusande abbreviatyrer af städer, landskap och människobarn.

Så inrotadt i Callots själ och fantasi blir emellertid detta proportionsspel, att det liksom af sig självt alltid kommer med i hans skapelser, äfven då man minst väntar det. När han t. ex. 1632 etsade ett porträtt af sin yrkesbroder i Nancy, den då så berömde, nu mest tack vare Callot själf ihågkomne hofmålaren Claude Déruet, inträder samma verkan.

Hofmålaren står i förgrunden i grann dräkt med plymer, skört och knappar, med tidens martialiska snitt från de stora knäfvelbårarna till de stora kragstöflarna, och bredvid står hans son i plymagerad hatt och med en liten hakbössa på skuldran.

Man skulle tro, att det vore en capitano med sin ättling och icke en fredlig konterfejare med sin son. Men bakom Déruet har Callot etsat ett stycke af Nancy med murar och vallar, målarens eget hus, åkdon, ryttare, borgare och bönder, en stad och en befolkning af diminutiv karaktär. Genom jämförelsen växa hofmålaren och hans son till det grandiosa.

Typer från ett italienskt maskspel.
Ur bildföljden »Gycklarna».

Ännu ett af de allra sista blad, med hvilka Callots etsnål sysslat och som ej helt fullbordadt förelåg vid hans död, trupprevyen, företer samma fenomen. Ute på ett exercisfält defilerar en hel här. Det är ryttare i täta led med fanor öfver rikt munderade hästar, fotfolk med lansskog öfver hjälmarna, artillerister dragande kanoner, men hela armén mindre än någon af tenn, oändligt liten i jämförelse med fältherren, hvilken på sin springare ses bakifrån i etsningens framkant. I och för sig

skulle denne fältherre näppeligen särskildt imponera, han är cirka tre tum hög. Men med detta manskap framför sig blir han jättelik. Man tycker han skulle till dessa små soldater kunna använda det uttrycksfulla rop, med hvilket jättarna i folksagorna från Callots egen fosterbygd, Lothringen, brukade tilltala människopygméerna: »Ombres de mes moustaches et poussière de mes mains».

Typer från ett italienskt maskspel.
Ur bildföljden »Gycklarna».

III.

CALLOT SÅSOM SKAPARE I DET OÄNDLIGT LILLA.

I själfva verket går Callot i sin lidelse för proportionernas spel och för den tänkbarast största reduceringen till synsinnets yttersta gräns.

Det är som han ville tränga fram till det rent molekylära. I den märkliga följd af religiösa

scener, som är känd under namnet »Den lilla passionen», äro hela bildytorna cirka 78 millimeter höga och 60 breda, det vill säga ungefär af ett visitkorts omfång. Men på dessa ytor finner man icke blott tallösa figurer, folkskockningar och palatsarkitektur med kolonnhallar och genomgångar, utan äfven lointainer med om knott erinrande, fast alltid uppfattbara figurer. Med skäl kan Callot kallas mästare i det oändligt lilla, ty i den oändlighet i smått, i hvilkens afgrund Pascal så lidelsefullt försänkte sin tanke, har han gifvit bildens verklighet genom en underbar konstens infinitesimalräkning. Ett sådant i konstens historia enastående fenomen tarfvar en genomgående analys.

Redan i sina »Capricci» från 1617 ådagalägger Callot sin genialitet i det lilla, sin konst att i smått, men aldrig småaktigt, framställa enstaka gestalter såväl som omfattande kompositioner. Vi skola skärskåda båda slagen af dessa framställningar. Bland de små etsningarna från 1617 finnes en följd af florentinska typer. De äro tecknade två och två utan individualisering och utan gemensam handling, egentligen rena kostymblad, men dock af stort intresse och konstnärligt behag. Det är människor från ett Florens, till hvilket annars sällan tanken går, vida skildt från medeltidens och renässansens klassiska stad. Den sista generation af florentinare, hos hvilka man ännu, om ock under spansk mask, kan skymta spåren af de gamla racedragen från de stora tiderna, finnes i konsten på den sista stora florentinerporträtt-

törens, Angelo Bronzinos, dukar. Sedan blifva skildrarna af Florens och dess människor främlingar, såsom Sustermans och Callot. Nu har också det främmande och spanska väsendet trängt igenom. Statsborgardraget med sitt skarpa personlighetsmedvetande är borta, det lidelsefulla oberoendebehofvet utrotadt. Intrigen har efterträdt sammansvärjningen, äfventyret har efterträdt kriget, vetenskapen fått ersätta dikt och konst, ceremoniel värdighet och stål naturligt blommande skönhet.

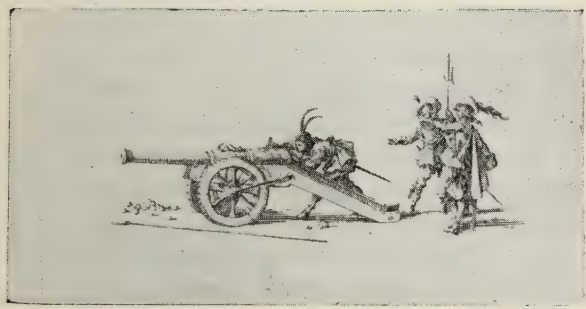
Det är från detta jesuiternas, akademiernas, de spanska dräkternas Florens med sin lätta anstrykning af orientalism, kommen öfver Toscanas enda unga samhällspunkt, den nya hafsstaden Livorno, från detta gamla i religiös reaktion och materiellt njutningslif insöfda Florens, som Callot hämtat sina typer. Vi se alltså för oss en dådlös men högst krigiskt utstyrd aristokrati, en militär med långt mer martialiska åthäfvor än väsen. Det är ädlingar och officerare i tidens rika dräkter med ett öfverflöd af plymer, spetsar, band och bräm, stora kragar och strumpebandsrosetter. De hölja sig med teatralisk skicklighet i sina mantlar, de gå och stå balettaktigt sprättigt och siratligt, dessa kavaljerer och pager, officerare och duellanter, som Callot tecknat, än kanske en smula sprödt i ställningar och konturer, men med förtjusande elegans. Stämningen är capa y espada i florentinsk bearbetning. Bland dessa kostymblad finnas vidare den unge teologen från prästseminariet med många små kragar på rocken, sänkta ögon och en liten uppbygglig handrörelse mot marken, den fattiga landt-

gumman med sin korg på ryggen, som på tiggarresan genom staden möter en f. d. landtflicka i stadsutstyrsel och fasoner, gycklare och konstmakare till sist af flera slag med de gängliga lemmarna vridna som skrufvar och öfverbjudande hvarandra i ohöfviska åtbörder. Dock, Callot såsom sedetecknare förtjänar sitt eget kapitel, här är blott fråga om hans talang i den lilla gestaltningens konst. De nyss omnämnda kostymfigurerna i

Tre bösskyttar. Ur bildföljden »Militäröfningarna».

»Capricci» mäta dock cirka 4 tum, hvilket vill säga ej så litet i Callots värld. Figurerna på de utförda kompositionerna med många personer förete, som vi strax skola se, långt ringare mått. Men äfven att bevara utomordentlig konstnärlighet och pulserande lif i skildringen af fristående och enstaka gestalter förstår det lillas mästare. Han ådagalägger detta mången gång under sin senare bana, när han på fristunder mellan mera fordrande arbeten roar sig med att etsa kostymbilder i smått. Ett ypperligt prof härpå lämnar en liten figur, som

i all sin ringhet icke bör förgätas. Det är den s. k. »Lille prästen», sannolikt, som Callots lärdaste biograf, Meaume, antager, utförd 1624 eller så omkring. En prelat i kalott och mässhake bär hostian framför sig i en höjd monstrans. Prästen är sedd i profil, liksom på väg genom det osynliga koret af en katedral. Figuren är 39 millimeter hög, d. v. s. ungefär af en urnyckels storlek, men hela kyrkans höghet hvilar öfver den lilla gestalten i den sida



Två artillerister och en hillebardier. Ur bildföljden »Militäröfningarna».

andliga dräkten, som, medveten om sin bördas helgd, högt med bägge händer bär framför bröstet Herrans lekamen. Yttersta graden i skildringen af dylika enstaka, minimala gestalter når emellertid Callot i två följder af kostymbilder från slutet af sin lefnad, »Militäröfningarna» och »Fantasierna», båda från 1634. Den första cykeln skildrar å ett dussin blad, med trenne små figurer på hvarje, den dåtida exercisen med allt hvad den ägde af eleganta tempi och piruetterande ställningar. De tumstora soldaterna, hvilkas rika dräkter med

fjädrar i hattarna och rosetter på skorna man tydligt urskiljer, äro tecknade med en otrolig lust och spänstighet. Man ser tidens olika vapen: hillebardieren lyftande sin medeltida stridsyxa, pikeneraren i hjälm och harnesk med den långa lansen — cirka 18 fot lång, måste den under marsch lutas mot skuldran med spetsen tre fot öfver ledet — bösskytten lossande af ett skott med sin långa, i gaffeln hvilande muskedunder, artilleristen bland krutfjärdingarna bakom sin kanon och förande med bakåtlutad kropp och sträckt arm den brinnande luntan till fänghålet. De olika soldaternas sätt att röra sig och att sköta sina vapen framträder beundransvärdt väl i denna otroligt lilla skala.

»Fantasierna» hafva samma minimala dimensioner och samma uppställning med tre kostymtyper på hvarje etsning. Callots mening har tydligen blott varit att fram- och bakifrån visa tidens dräkter, hans afsikt kanske blott, såsom Mariette — den store konsthandlaren och Callotkännaren — antog, den blygsamma att gifva en förskrift för unga begynnande tecknare. Af de tolf bladen skildra de flesta gestalter ur den förnäma världen. Det är kavaljerer och damer i tidens grannlåt. Perioden är kostymglädjens gyllene ålder, då italiensk och spansk lyx smälta ihop till den brokigaste flärd, och pariserskräddaren på modet, Archembault, icke kan göra en fin dräkt under 1,500 à 2,000 livres (10 à 12,000 frcs). En öfverflödsförordning af samma år som etsningarna klagar, att till och med de rika icke kunna bära kostnaderna för sin utstyrsel och söker inskränka

öfvermåttet af spetsar, band, kedjor och juveler. Callot tecknar kavaljeren på modet i mantel, vajande plymer och stora kragstöflar, i den vida, af värjan upplyftade kappan, eller i den militära rocken med utstående, pälskantade skört, och förnäma damer i stora spetskragar, snibblif och öfver höftvalkar spända, pagodlika kjolar, eller med släp af broderadt siden öfver underklädning med snörmakerier, och till hårklädsel agraffen eller den inflätade pärlkedjan — den spanska »appretadoren».

Man ser äfven figuriner ur andra samhällsklasser, danserskan med sin tamburin, soldaten, som höjer sin pokal mot en täck liten skänkfru med vinkrukan i famnen, eller fattiggummor, som språka. Figurerna äro icke större än nubbar, och ändock framträda såväl dräkternas egendomlighet som människornas samlif med de olika plaggen förvånande tydligt. Det är icke möjligt att bättre teckna de spanska mantlarnas vidd och veckrikheten af mjukt, tungt tyg eller kavaljerernas instuderade pantomimer med kappa och värja. Men dessa små figurer gifva mer än blott dräkter. Såsom de stå tre och tre äro de i all sin litenhet sällsamt lefvande. Herrarna buga och kretsa kring damen i midten och bevaka svartsjukt hvarandras steg. Det behöfs blott ett minimum af fantasi för att omskapa bilderna till teaterscener — det hela blir en af tidens muntra komedier med förvecklingar, rodomontader och galanta ord.

Ännu starkare än i dylika kostymblad utan omgifning och luft framträder Callots mästerskap

i det lilla, då han i de små bildfälten uppbygger genomförda kompositioner med många figurer, dramatiska uppträden och vid, arkitektonisk eller landskaplig infattning. I Callots »Capricci» från 1617 finnas ännu blott ansatser till dylika kompositioner. Ty hvarken en liten krigsskildring, som knappast låter oss ana konstnärens blifvande storhet på detta område, eller de många utomordentliga florentinska folklifsskildringarna afse i främsta rummet konstnärlig anordning och rumsbehandling. Problemet i dessa och talrika senare blad af Callot är ett annat — försöket att inom en minimal yta fängsla det mest mångfaldiga och brokiga af skådespel: massans lif, att på bilder, blott undantagsvis större än en flathand, gifva illusion af folkfestens, bataljens, marknadsvimlets tusenden. Om Callots triumfer i denna riktning, de kanske mäktigaste han vunnit med sin etsnål, skall därför i annat sammanhang talas. Här är fråga om hans religiöst historiska kompositioner i smått — och under denna rubrik faller det afgjordt största antalet af hans arbeten — hur han i dem upptager täflan och mången gång i verklig storhet, så paradoxalt just detta ord kan låta om bilder i duodes, besegrar tidsålderns kolossala religiösa och historiska målningar. Ty icke blott i ämnesval och anda utan äfven i stil och rumsuppfattning vill Callot på sina små kopparplåtar rivalisera med den italienska barockens jättetaflor. Detta är flera gånger antydt och Callots magi såsom skapare af rymd i det lilla prisad, men utan närmare bevisning. Här skall en analys försökas öfver det tillvägagående, genom

hvilket konstnären lyckats åstadkomma denna mäktiga verkan i så minimala bilder.

Det första blad, där denna Callotska kompositionskonst i det lilla möter oss, är hans berömda etsning »Det betlehemitiska barnamordet», utförd omkring 1617—1618, alltså från konstnärens första självständiga skapartid i Florens. Äfven den, som känner detta blad, måste hvar gång han åter tager det i sin hand studsa till af beundrande häpnad. I en oval af 139 millimeters höjd och 107 millimeters bredd, d. v. s. af ett nålfats storlek, är här framställd en massaker med ett vimmel af oräkneliga gestalter. Herodes' tyrannsaga, som i den italienska konstens gryning genom Giovanni Pisanos lidelsefulla predikstolsreliefer blifvit ett kärt ämne, hade sedermera med sitt barbari legat fjärran från quattrocentons ljusa fantasilif så väl som från högrenässansens harmoniska ro och värdighet. Men när de våldsamma rörelsernas och de sensationella uppträdenas konst åter fick herraväldet, och grymheten, långt ifrån att stöta tillbaka, snarare lockade både artist och betraktare med sinnlig makt, blef »Menlösa barns mord» åter ett älskadt motiv. Marc Anton, Daniele da Volterra, Annibale Caracci och Guido Reni hafva alla fyra behandlat det, och mer typiska namn för renässansens sista utvecklingslinje kunna ju icke hittas. Hvilka förtjänster dessa stora kompositioner besitta, Marc Antons ryktbara gravyr genom grafstickelteknikens bredd och fulländning, Guidos tafla i Bolognas museum genom den sydländska och gyllene sommarglans han gjutit öfver den teatraliska bilden,

och de två andra genom teckningens makt och styrka, ingen af dessa dukar motsvarar ens aflägset titeln »strage», ingen gifver massakern med dess massor af gestalter och dess raseri. Hvad man ser är mer eller mindre kalla anatomiska uppvisningar af ett fåtal figurer i dramatiska atelierställningar och virtuosmässiga förkortningar inom ett trots de vida dimensionerna litet och trångt utrymme. Detta gäller äfven Annibale Caracci, som dock i sin målning (Pinakoteket i München) gör ett försök att åstadkomma massakern, men utan att lyckas, och skäligen flegmatiskt betraktar man framframfarten af hans öfvernaturligt stora och slaktaraktiga bödlar.

Hur annorlunda verkar icke Callots underbara lilla tondo! Hågkomsten af de upprörande skildringarna i tidens skrifter öfver stormade städer, i hvilka hela befolkningen stuckits ner och marterats till döds, vaknar i ens sinne, medan man betraktar den lilla bilden med dess hundratals grupper af bönfallande kvinnor och knektar, hvilka, gripna af blodsyran, slå ihjäl barn som flugor och beströ marken med de ur mödrarnas sköten slitna kropparna. Här ser man för första gången den verkliga massakern med tallösa mördande, döende, bedjande och flyende. De största figurerna i förgrunden äro föga större än ärtor, sedan blifva de mindre och mindre, ett tummel af svarta kryp, men den vilda rörelsen, den förtviflade kampen om och för lifvet prägla äfven de mest mikroskopiska förföljarna och flyktingarna i bakgrunden. Den »furia francese», om hvilken italienarna bru-

kade tala i fråga om de franska soldaterna, pulserar genom detta obeskrifliga virrvarr af svängda svärd och fladdrande kvinnodräkter, af segnande människobylten, skrik och mållös ångest.

Dock, det som betingar skildringens intryck är först som sist dess mäktiga massverkan. Det är ett djup och ett afstånd i denna bild, som förvånar, ju mer man betraktar den. Skådeplatsen är ett sydländskt torg, sedt i längdgenomskärning. Palats omfatta på ömse sidor platsens långsträckta parallellogram — på ena sidan kulissaktiga hus, skilda af gatumynningar, på de andra begynner fasaden af Herodes' palats strax i förgrunden och upptager en del af gatulinjen. Det är en oorganisk men ståtlig byggnad af monumentala dimensioner och förhållanden. Det kraftfullt profilerade midtpartiet skjuter fram med sin jätteportal, hvilkens hvalf med Cæsarbysten på gafveltoppen går öfver två våningar. Först däröfver löper balkongen, där Herodes sitter och betraktar skådespelet. Balkongens stenbalustrad fortsätter från palatsets midtparti längs den tillbakadragna och lägre sidoflygeln, hvars långa räcka af arkader, genom hvilkas hvalf soldater strömma ut och in, för ögat långt bort mot djupet af torget. Ett par af gatuöppningar skilda hus synas längre ned på ett afstånd, hvilkets vidd utpekas ytterligare af en liten obelisk. Det sista byggnadsverket är ett rundtempel eller citadell, som betecknar stadens slut, och bortom detsamma tager landsbygden vid med sin slingerväg mellan kullarna. Dit har icke massakern nått. Där

ute råder ändtligen den människotomma naturens frid och stumhet.

Det var knappast möjligt att uttänka en anordning, som kunde gifva taflan större fördjupning och rumsverkan. Det är som man såge det hela genom en kikare och hvar minut upptäckte nya föremål och nådde längre bort med blicken. Men detta vidsträckta perspektiv, detta mäktiga rumsintryck, framhäfdt genom storformad arkitektur, är det som förlänar bilden och dess oändligt små figurer stämningen af historisk betydenhet.

»Det betlehemitiska barnamordet» står emellertid så godt som ensamt under Callots florentinska period. Först senare hemma i Nancy, då han under ett lugnare lif producerade mera jämnt och öfvertänkt och därtill af förhållandenas makt i sin gammalborgerligt religiösa hemstad hänvisades till att framförallt illustrera den kristliga folklegenden, återupptog han denna riktning och utvecklade ända till döddagar allt rikare kompositionskonsten i det lilla. De arbeten, som här särskildt förtjäna att beaktas, äro Callots »Lilla och Stora passion», »Apostelmartyrierna», »Marias lif», tillägnadt Ludvig XIII:s allmoseutdelare, Claude Maugis, »Nya testamentet» och »Parabeln om den förlorade sonen».

Några andra följder af etsningar, dels mindre betydande, dels föga kärleksfullt utförda, förbigår jag — så framför allt den långa cykeln »Helgon och högtider», den vidlyftigaste Callot utfört, öfver 400 små blad. Konstnären arbetade visserligen på denna bildräcka under flera år, men med synbar motvilja, tydligen uttråkad af den segslitna upp-

Det betlehemitiska barnamordet.

giften att illustrera almanackan med dessa hundratals pinohistorier, mot hvilkas enformighet till och med århundradets uppfinningsrikedom i den ädla tortyrkonsten icke förslog. De följande anmärkningarna om Callots kompositionssätt gälla dessutom äfven dessa hans svagare arbeten.

Ett närmare studium af Callots kompositioner visar otvetydigt, att det förbluffande lif och den beundransvärda frihet, som de besitta, trots ett format, hvilket, när det är som störst, aldrig öfvergår oktavsidan och som ej sällan sjunker till en schackspelsrutas ringhet, och trots de talrika figurerna, hvilka sällan hafva mer än en knappnåls storlek, bero på konstnärens utomordentliga förmåga att skapa utrymme, att på sina små ytor gifva intryck af vidsträckta och fria rumsförhållanden med mycket plats och atmosfär. Callot lyckas härutinnan genom en utomordentlig konstnärlig ekonomi, hvilkens medel äro lärorika att ett ögonblick skärskåda.

Först och främst begynner konstnären aldrig framställningen af sina episoder omedelbart i bildfältets framrand. Förgrunden är alltid antingen lämnad alldeles tom eller allenast upptagen af en eller ett par fristående figurer, skilda från själfva taflans handling — en ensam plymagerad landsknekt, stolt stödd mot skaftet af sin hillebard, eller ett par män och kvinnor, makligt sittande på en kyrktrappa, vända in mot taflan och betraktande dess förlopp. Först längre in i bildfältet, ej sällan icke förr än i midtelplanets början, rullas handlingen upp, men till gengäld faller det af sig själft, att figurerna få mindre skala. Härigenom meddelar

redan första ögonkastet på bilden den välgörande förnimmelsen af att konstnären icke en minut känt sig besvärad af omfångets begränsning, och att människorna i hans lilla värld hafva godt om plats och luft för lemmar och lungor. Callots föregångsmän bland de tyska småmästarna ägde icke mod till dylikt slöseri med det begränsade utrymmet, utan ryckte handlingen alldeles fram i förgrunden. Men därigenom fingo figurerna gärna också en i förhållande till ytan belamrande storhet, och en känsla af trångboddhet och trängsel lämnar inför dem sällan betraktaren. Detta gäller till och med Dürers små passionsbilder.

Callots andra hufvudregel är att så mycket som möjligt bygga sin framställning på djupet och aldrig — annat än vid öfverflöd på utrymme — längs bildfältets bredd. Konstnärer, hvilka med hela sin själ känt de öppna synviddernas tjusning och haft genial förmåga att skapa stora rymder, hafva nog förstått att låta framställningens gruppering följa tafvelbredden och ändock bakom åstadkomma de fria planens och horisonternas tummelplats för blick och tanke. I Peruginos verk finnas klassiska exempel härpå. Men att en konstnär, helst med en liten rumssfär, genom en uppbyggnad längs bredden förlorar det bästa medlet att erhålla djup och perspektiv, är självklart. Callot ägde i denna punkt en osviklig instinkt. Lustigt att iakttaga är detta i hans minimala nattvard i den »Lilla passionen». Det enklaste och därför allmännaste schemat för en komposition öfver detta ämne är naturligtvis att placera mästaren och hans lärjungar

längs ett långt bord parallellt med taflans breddlinje. Men Callot väljer hästskobordet, som i sin tur åter betingar en rumsinfattning på djupet — hos honom en kupoltäckt festsal, sedd i genomskärning. Härigenom erhåller den som en initialvignett lilla bilden med sina ofantligt små figurer i

Jungfru Marias födelse.
Ur bildföljden »Jungfru Marias lif».

alla fall vidd, karaktären af en rymlig, om ock oändligt förminskad interiör. Endast då Callot tycker sig äga verklig rikedom på plats, som i den »Stora passionens» för hans förhållanden omfattande ytor — de mäta dock blott cirka 212 mm. på bredden och 110 på höjden — låter också han på vanligt konstepiskt vis grupperingen följa bredd-

linjen — så i den här förekommande större och mer betydande framställningen af »Nattvarden». Men aldrig försummar han att äfven i dylika fall genom andra medel, såsom öppna fönster och portaler, hvalfgångar eller absider, fördjupa perspektivet och gifva syn och inbillning tillfälle till

Törnekröningen.
Ur bildföljden »Frälsarens passion» (»Den lilla passionen»).

spelrum och utflykter. Och ju mindre hela bildytan blir, dess konsekventare läggas kompositionen på djupet. Ty så aftvingar ju Callot sitt på höjden och bredden till det yttersta begränsade bildfält rymd och vidd i den tredje dimensionen, som är oberoende af yttre mått och där konstnären själf enväldigt flyttar och sätter alla gränser.

Detta intryck af oväntadt djup åstadkommer emellertid Callot på flera sätt. Han undviker först och främst gärna den slutna interiören, där väggar öfverallt oryggligt afskära afstånden. Och han gör rätt däri, ty med sitt behof af verkan med många figurer, hvilka alla skola äga vederbörlig luft och areal, skulle han lätt kunna förledas till ologiska rumsskildringar. Det är också fallet t. ex. i den enda bild i den mästerliga följden öfver »Krigets elände», som försiggår inomhus, »Plundringen». Vi se framför oss en massa landsknektar och soldater, hvilka, sedan de hängt husfadern i ett rep öfver eldstaden som ett skjutet villebråd, i hans stuga hängifva sig åt alla slags rofferier och ogärningar. Hvartenda drag är tecknadt med förskräckande sanning, men själfva rumsbilden är knappast tänkbar. Det finns härinne icke mindre än ett femtiotal soldater. Ingen lothringsk eller fransk landtgård skulle äga en lokalitet, där alla dessa marodörer kunde hålla till och där alla dessa vilda scener skulle så bekvämt kunna utspelas.

Med fog undviker Callot sålunda den slutna interiören, och använder han den, är det till stora praktgemak eller slottssalar han för oss och helst in i dômerna, hvilkas höga skepp och i dunkel försvinnande pelarhvalf erbjuda hart när obegränsade möjligheter till rumsvidder och fjärrblickar. I etsningsföljden öfver »Jungfru Marias lefnad» är den heliga Annas barnsbördsgemak ett af dessa ofantliga, höga och djupa rum med öppen spis, som man finner i italienska palats. Madonnans dödsläger i apostlarnas krets står också i ett snar-

ligt gemak, men för att ytterligare vidga rumsintrycket ske båda tilldragelserna för öppna dörrar, genom hvilka blicken kan tränga vidare. De enda slutna lokaliteter Callot verkligen älskat äro, som sagdt, de kyrkliga, och det hvilar ett öfverraskande majestät till och med öfver de minsta af hans små genomskärningar af kor och altarbyggnader, kupolrum och dylikt. Man betrakte t. ex. den lilla rundbilden »Mässoffret», en af hans tre egendomliga offerskildringar ur olika kulter. En hel katedral öppnar sig på en rundel, ej större än öppningen af ett vinglas. Bakom altaret, där prästen mässar, taga skepp vid, som till höjd och djup förtona i de stora katedralernas tempelskymning.

Så mycket mer begagnar Callot sig af de arkitektoniska former midt emellan interiör och ytterarkitektur, som skapats af söderns ljusa samlif med luft och sol, kolonnader, pelarhallar, portalbyggnader med genomgångar, palatsgårdar med arkader och dylikt. I dessa fortsättningar till de sydländska städernas fria platser utspelades ännu under renässansen en stor del af det samhälleliga och offentliga lifvet; historiemålarna hade därför sedan gammalt älskat att använda dylika lokaliteter för sina stora folkscener ur evangeliet och helgonsagan. Med senrenässansen blefvo dessa arkitekturmotiv allt pompösare. Det är sålunda icke märkvärdigt att återfinna denna utrustning hos Callot, men märkvärdig är hans konst att kunna röra sig med denna rika och stort bildade byggnadsstil på sina minimala fält, och ännu märkvärdigare hans förmåga att med hjälp af den åstadkomma per-

spektiv af skuggiga hvalf och ljusa gårdar och gator och så bereda sina små figurers skådebana en verklig världsfördjupning.

Samma rymdkänsla besitter slutligen också Callots landskapsbehandling, då den ingår i kompositionen. I de bibliska bilderna är eljes landskapsskildringen mången gång matt och obestämd med ett vacklande mellan enkel, närliggande naturssanning och försök till någon sorts lokalkolorit. Callots Getsemane erbjuder t. ex. ett fullkomligt nordiskt landskap med terrängen inhägnad af ett träplank med sin af ett litet snedt tak öfvertäckta grind, genom hvilken förrädaren nalkas med sina bödelsdrängar. Dürer har precis samma motiv å sitt Getsemane i den lilla kopparstickspassionen. Jerusalem med sin stadsmur och några moskéartade runda tempel vilja tydligen gifva intryck af orientalism. Men hur flyktigt, ja, ologiskt landskapet kan vara antydt, plats och djup finns där alltid, och personernas insättning längs en bergssluttnings slingerväg eller utmed en flodstrands buktningar stegrar ytterligare intrycket af vägsträcka och distans.

Sådan är Callots konst att skapa rymd. Den möter oss redan i hans första serie af små religiösa kompositioner, »Den lilla passionen». Man betrakte t. ex. »Kristi törnekröning». Hvilken vid, stor rumsverkan är det icke i den lilla bilden! Förgrunden intages af porten till ett kastell. Strax innanför det uppdragna portgallret stå vaktposter, lutade mot väggarna, fullkomligt likgiltiga för den alldagliga exekutionen, som försiggår på fängelse-

gården, dit man kommer från det lilla mörka korshvalfvet. Därute på gårdens solsken, ett långt stycke inemot fängelsetornet, trycker bödeln med en kraft, som talar om hans yrkesambition, törnekronan kring den hukade Frälsarens tinningar. Det är så långt från ingången, att figurerna blifva försvinnande små, men rörelsernas patos är fullt tydlig,

Slaktningen af den gödda kalfven.
Ur bildföljden »Den förlorade sonens historia».

och bakom gruppen öppnar sig fångtornets runda porthvalf, i hvilkets svalka åter ett par betraktande funktionärer öfvervaka scenen. Mästaren har trollat fram plan efter plan med ett perspektiv, ytterligare framhäfdt af växling mellan sol och skugga, på denna yta ej större än ett vanligt visitkorts.

Dock, i »Den lilla passionen» har Callot i denna konst ej än nått ofelbarheten. Flera af taflorna

verka en smula flata, och arkitekturen har ännu en teatralisk och ostadig karaktär. Öfversteprästen t. ex. bor i en smal och hög kuliss och ej i ett hus, och denna arkitekturens svaghet hindrar också rumsverkan. Men år för år växer Callots konst i att vidga bildytans gränser och att åstadkomma rymd och monumentalitet i det lilla. Mot slutet af sin lefnad har Callot i dessa afseenden öfvervunnit alla sorters svårigheter, och med lekande hand skapar han på sina små fält vidsträckta landskap och storformad arkitektur. Hans »Apostelmartyrier» t. ex. förete stora utsikter från den senare barockens måleriskt och mäktigt byggda Rom, torg med kyrkfasader af S:t Peters art, rundtempel och släkthus med vapensköldar öfver pilasterportalerna eller gatukurvor med konkavt krökta palats, pelarprydda portiker, statyer i nischer och obelisker. Tager man slutlänken i hans konstnärsutveckling, den förtjusande följden af etsningar öfver den förlorade sonens historia från Callots sista lefnadsår, hvilar dessa blads största behag på alla rumsförhållandens utomordentliga luftighet och frihet. Salen i den förlorade sonens barndomshem är slottslikt hög i taket och utandas en förnäm svalka. Landthuset, där unga herrn förslösar sitt arf med de angenäma men bedrägliga tärnorna, har vida gårdsplaner och trädgårdsanläggningar med springbrunnar och lusttempel. Ett stort, med den sirligaste säkerhet tecknadt gatuperspektiv öppnar sig kring den bedröfliga slutscenen af ynglingens snedsprång, när han fattig och skymfad jagas från sina damers mer glada än dygdiga hus. Den gödda kalfvens slakt

försiggår på en lothringsk egendoms baksida med alla dess pittoreska lokaliteter, utrymmen för tjänstefolk, kreatur och fjäderfä, och i hvarandra mynnande gårdar. De stora loggiorna, i hvilka gästabudsborden dukats vid den förlorade sonens återkomst, rymma slutligen en hel flamländsk festbankett. Med ett ord, de mindre än brefkort små bladen med sina minimala men gratiösa gestalter öppna öfverallt fria rymder och ljusa perspektiv, i hvilka blicken med välbehag fördjupar sig.

Jag har länge dröjt vid denna sida, ty det är den, som gör Callot så enastående i den lilla framställningens konst och genom hvilken han höjer sig högt öfver sina föregångsmän bland de tyska småmästarna, hos hvilka känslan för rummets betydelse så sällan tager lefvande uttryck. Äfven den bland dem, som härutinnan haft säkrast instinkt, Hans Sebald Beham, hos hvilken fjärrblickens och den fria omgifningens verkan icke sällan får vacker, konstnärlig tolkning, kan dock i detta hänseende ej på allvar jämföras med Callot. Sitt sinne för stor behandling af rummet hade mästaren från Nancy utbildat under sin långa vistelse i Italien och genom umgänget framför allt med barockens verk, i hvilka denna känsla alltid träder imponerande till mötes, i stadsanläggningar och parkbyggnader såväl som inom de bildande konsterna själfva. En allt växande, i botten panteistisk och svårmodig känsla för terrängens, landskapets, de atmosfäriska utrymmenas poesi och de stora rumsinfattningarnas höghet, för allt det omgifvande och varaktiga, mot hvilket människolifvet

blifver litet, försvinnande och förgängligt, utmärker barocktidens senare utvecklingsfas på alla områden. Denna grundstämning insöp Callot hvar han gick och stod i det dåtida Italien. Icke minst har han lärt dess konstnärliga uttryck af senrenässansens och barockens målningar. Det skulle vara ett pedanteri att i detalj visa frändskapen mellan uppställningen, arkitekturbehandlingen och rumsgestaltningen i hans små etsningar och den ifrågavarande målarkonstens enorma dukar. Men hvar och en, som är förtrogen med bolognesarnas och deras efterföljares verk, märker sambandet, och det är en lustig sensation, att dessa små Callotska scener, som man bekvämt håller i sin hand, stå närmast de gigantiska ytbilderna i Roms barockkyrkor, Florens' senpalats och Bolognas pinakotek. Men genom att till sina ytterligt små bildfält öfverflytta denna djupa känsla för rymd och vidd är det Callots små bilder fått mer än kuriositetsintresse — den verkliga konstens fängslande kraft. Vi kunna lefva oss in bland de små figurerna och, sedan vi med blicken trängt in i deras värld och med förundran märkt, hur i den, som i den verkliga, plan öppnar sig efter plan, också i fantasien liksom verifiera afstånden med de rörelseintryck, genom hvilka ensamt rummet mätes. Det är sålunda icke små marionetter vi se uppställda på en förevisares lådlika och luftlösa skådebana, utan människor, omgifna af verklig rymd, en mikrokosm i ordets egentliga betydelse, med för inbillningen ständigt flyttande synrand och det oafslutade öfver alla vägar, som på en gång bildar tillvarons realitet och dess gåtfullhet.

Cum privilege Reg Israel exeū

Frälsaren predikar i Simon Petri båt.
Ur bildföljden »Det nya testamentet».

IV.

CALLOT SÅSOM MASSANS SKILDRARE.

I olösligt samband med Callots kompositionsförmåga i det lilla står hans konst såsom hopens, folkskockningarnas, människomassornas skildrare, och i denna egenskap är han kanske nyast och självständigast. Ty det torde knappast vara öfverdrifvet att påstå, att Callot i modern tid är den förste verklige framställaren af väsendet med de hundra händerna och munnarna, om hvilket redan de gamla romarna ristat så många oförgängliga

föraktets ord och hvilkets naturalhistoria våra dagars sociologer tycka om att skrifva. Det är hopen, som hungern efter bröd och skådespel samlar, som ögonblickets lidelse förlänar sin kohesionskraft, som ena stunden lagerkransar i hänryckning och den andra korsfäster i raseri, marknadens barn med sin plumpa men förbrödrande glädje, straffdomens publik af skadeglada och plågans amatörer, uppploppets vilddjur, besatta af brunsten efter blod. Det är den svarta mängden på torgen, berusad af sitt antal, som ett stort ögonblick kan lyfta till koralens och nationalhymnens heroism, men som oftast självförgiftas af ondskan i sina hjärtan och hvilkens svettiga dunstkrets gifver drifhusvärme till allt ondt säde. Det är historiens eviga och namnlösa kör, den samma i första akten som i den femte, förande alla idéer till skampålen och alla hjältar till grafven, på en timme raserande seklers verk och — skingrad på en kvart af ett regnväder.

En stor grupp af Callots verk visa honom såsom hopens skildrare. Redan i hans »Capricci» ingår en rad florentinska folklifsskildringar med ett otal af personer. Hvar fanns också större och rikare tradition om hopens lif än i Arnostaden? Hvad hade icke allt förekommit af blodiga och brokiga uppträden inom detta Florens' trånga murring! Hur hade icke hopen på dess torg agerat alla sina stycken, festglädjens upptåg likaväl som borgarkrigets öfverfall, släktfejdens vendetta och proletäruppploppets konvulsioner! Massyttringar, som annat stadslif först erbjuder långt senare, hade

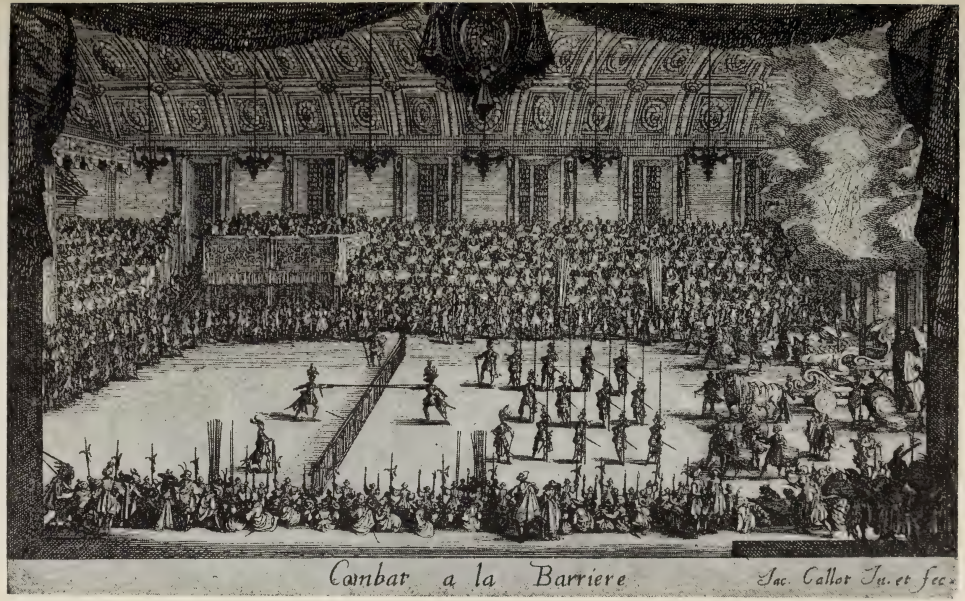
i detta tidigt demokratiserade samhälle inträffat redan i djupet af medeltiden. Först mot 1500-talets slut hade ebben kommit efter århundraden af sociala masstrider, och när nu icke någon afrättning eller något kättarbål lifvade sinnena, var man hänvisad till täflingsfester och soldatöfningar. Callot skildrar så den stora ryttardefilén, som till storhertigens ära fyllde Signorian på Johannes Döparens, Florens' skyddshelgons dag. Han skildrar Palion — Toscanas offentliga spel, nämndt efter klädet, som blef segrarens vinst och som brukade täcka målpelarna vid de elliptiska täflingsbanorna — kappkörningarna med vagnar i vildt sken och körsvennernas piskor hvinande i luften, kapplöpningar med berberiska hingstar lössläppta på Piazza del Prato.

Dessa och flera dylika blad framställa redan utomordentligt hopen, aggregatet af människor, hophållet af nöjeslust och spänning, ett tusenhöfdadt väsen, som omedvetet jublar och gestikulerar med automatisk likformighet. Beundransvärdt förmår Callot, trots bildernas och figurernas litenhet, gifva verklighetens illusion, särskilja de olika element, som bilda församlingarna på torgen — åskådare och uppträdande, de olika samhällsklasserna, hoffolk, militär och borgarskap o. s. v., men på samma gång hålla ihop det hela med den lidelsefulla, sydländska spänningen kring ett högtidsuppträde eller ett täflingsspel. Alla dessa små gestalter äro självständiga, röra sig, sprattla åt olika håll och kanter, men bilda dock en surrande enhet — bisvärmens, myrstackens och folkförsamlingens.

Senare upptager Callot i en mångfald af verk samma ämne och framställer med allt mer stegrad kraft och skärpa massans lif, hopen såsom de mänskliga dramernas hufvudperson.

Det första af de blad, i hvilka Callot i detta hänseende röjer hela sin konst, är »Marknaden i Impruneta», en af hans allra mest ryktbara skapelser. Här skildras den stora folkfest och marknad, som den 18 oktober på evangelisten Lucas' dag hålles i den lilla byn Impruneta, belägen bland olivkullarna i Val d'Ema, några timmars väg från Florens. Orten hade sedan gammalt varit vallfartsplats, där fanns nämligen en madonna, målad af evangelisten själf, hvilken, att döma af rikedomen på dylika (byzantinska) Lucasbilder, måst vara en verklig tafvelfabrikant. Denna madonna dell' Impruneta hade emellertid gjort under af olika slag och mångfaldiga gånger under farsot och hungertid burits i procession till Florens (så t. ex. under den svåra pesten i april 1400 och ännu 1711). År 1593 hade en ädling med ett urgammalt florentinskt patriciernamn, Francesco Buondelmonte, byggt madonnan en kyrka, och festen på Lucas' dag samlade på 1600-talet besökare från hela Toscana. Denna fest vid Imprunetas kreatursmarknad etsade Callot 1620 på ett jämförelsevis stort blad och tillägnade storhertigen Cosimo II.

Framför oss utbreder sig den djupa torgplanen framför Imprunetas landtliga kyrka, hvilkens fasad först senare fått sin förhall med kolonner, och hela denna vida plats, som öfverallt mynnar ut i småkullig, trädbevuxen landsbygd, är ett enda svart



Strid vid tornerskrank. Ur bildföljden öfver hertigens af Lothringen karusellspel 1627.

vimmel af folk. Marknadsbruset har nått toppunkten. Det råder trängsel kring salustånd och försäljningstält, likaväl som kring alla, hvilka utbjuda hälsa, godt humör och lustbarheter: operatörer, charlatanер, konstmakare af hundra sorter. Längst i fonden varsnar man högtidsprocessionen med den heliga madonnan under tronhimmeln, skridande in genom kyrkportalen, medan skarorna framme i förgrunden stå skockade kring krögarens diskar och ormtjusarens estrad. På den ena kortsidan af bilden ser man galgbacken med sin folkförlustelse, ity att en olycklig inom en spetsgård af soldater just dinglar i den höga vippgalgen — medan på motsatt håll dansen går under de gamla, yfviga träden. Men hela marknaden, som böljar mellan dessa gränspunkter på den af klar höstsol belysta platsen, skulle kräfva många och långa sidor att skildra. Där synas — bokstafligen — tusentals figurer af alla slag. De komma och gå, åka och rida, syssla med alla nämnbara och onämnbara ärenden. Man kan i timmar sitta och titta på bilden utan att blifva färdig. Kanske en smula mer rörlighet behöfts i taflan. Skarorna förefalla väl stillastående, tempot en smula för saktmodigt för en italiensk folkfest. Callot har själf i detta hänseende annorstädes öfverträffat framställningen från Impruneta. Men eljes är bilden ett mästerverk. Aldrig har en folkfest skildrats med den fullständigheten och rikedomen. Det är oräkneliga människor och ändock en helhet. Alla de smärre grupper, som lösgjort sig, hafva den hemlighetsfulla tendens att smälta ihop med mäng-

den, som är känd från folkskockningar och som låter betraktaren tänka på kvicksilfver, hvilket, spridt på en yta, skyndar att smälta ihop till en enda kula. Hopen på denna marknad ter sig, när man länge beskådat den, precis som alla folkförsamlingar iakttagna på afstånd, såsom en enda hemlighetsfull, krälande, tusenfotad polyp.

»Marknaden i Impruneta» äger ingen direkt efterföljd inom Callots etsning. Några sådana glada folklifscener med söderns munterhet och människorikedom under ljus, varm himmel mötte icke konstnärens öga i hans långt kargare fosterbygd. Man ser detta bäst af det enda dylika motiv han utfört från Lothringen, »Marknaden i Gondreville», å hvilken en fattig nordisk landtbys trumpna, liksom aldrig riktigt upptinade glädje är framställd. Något af massans och hopens glada vimmel erbjuder icke denna etsning. Däremot måste en serie taflor ur det höfviska lifvet i Nancy i viss mån sägas tillhöra samma riktning som den stora kaleidoskopbilden af marknaden i Impruneta och äro, liksom den, med beundransvärd konst utförda ögonblicksframställningar af människomassor, hophållna af en festlig gemensamhetsstämning. I första rummet höra hit två tillfällighetsbilder, skildrande ett riddarspel i det hertigliga slottet i Nancy 1627, samt en beundransvärd stor radering öfver hofvets karusellplats i fria luften, Place de la Carrière, lagd öfver de gamla stadsgrafvarna i det lothringska residenset. Dessa blad tarfva genom sitt kulturhistoriska intresse ett kapitel för sig. I detta sammanhang skall

blott det mästerskap påpekas, med hvilket Callot i dem förmått återgifva en fests människovimmel.

Riddarspelet 1627 försiggick inom det hertigliga palatset i den »nya festsalen», och de här församlade bilda sålunda — för att använda en begreppsskillnad, kär för en af nutidens främsta kollektiva psykologer, Gabriel Tarde — en publik, och icke en människomassa. Det är Nancys hela öfverklass, som är samlad, adliga och betitlade, som äga tillträde till de furstliga högtidligheterna, och bildande en enhetlig, om också efter rang och värdighet noggrant placerad åskådarekrets med de högst ställda på prinsessornas tapetbehängda estrad och de öfriga på de öfver hvarandra stigande bänkraderna längs väggarna. Mellan damerna, som med sina kring höftvalkarna pösande galakjolar och sina utstående kragar behärska leden, sitta kavaljererna instuckna, smärta och eleganta, i stolt kastade mantlar och baretter med vajande fjädrar. Det är par om par af små figurer i regelmässiga led, en böljande väf af människoanleten, siden och spetsar, gnistrande i festljuset. Alla se ned mot den af soldater med blanka vapen omgifna rännarbanan, på hvilken upptågets fantastiska praktcharer köra in. Man hör surret af halfhöga utrop, som gå från mun till mun, bifallssorlet, som stiger och växer, fraset af sammet och brokad. Nöjets och spänningens elektriska ström går genom åskådareleden och sammansmälter för ett ögonblick dess tusenden till ett väsen med samma heta pulsslag.

I konstnärliga verklighetsfotografier som dessa tillfällighetsblad, liksom i de lysande stadsbilder

med hela befolkningens brokiga ögonblickslif till staffage, som Callot sedermera utförde från Karusellplatsen i Nancy eller Seinestränderna i Paris, var han naturligen mer eller mindre bunden af utifrån gifna motiv. Ännu tydligare märker man naturligtvis, hur djupt Callots lidelse för framställning af hopen var rotad inom honom, när man studerar hans fria skapelser. Ty i en hel krets af dessa är icke blott figurernas mångverkan det, som helt bestämmer kompositionernas anordning och innebörd, utan hopen är med synbar förkärlek gjord till handlingens hjälte. Det är under betraktande af dessa bilder som man inser, att Callot verkligen äger rätt att kallas hopens förste medvetne porträttör.

Talande är här i främsta rummet konstnärens ståtliga blad »Den helige Sebastians martyrium». Den helige Sebastian var anförare vid Diocletians lifvakt. Hans martyrium framställes därför gärna i en omgifning, som erinrar om den eviga stadens storhet. Det är ett elegiskt, i soltöcken drömmande ruinlandskap från Campagnan, såsom hos Sodoma, eller ännu hellre en romersk stadsutsikt, antika minnesmärken, med dess stämning af oförgänglighet. Redan Pinturicchio ställde det ståtligaste af alla dessa, Colosseum, i bakgrunden på sin Sebastianfresk i Borgiarummen.

Callot återupptog denna sista tradition. Hans etsning låter martyriet försiggå på en öppen plats mellan en mäktig arena med sönderbrutna och öfvervuxna hvalfbågar, inspirerad af Colosseum, och en sluttning, som reser sig med gamla romerska

subkonstruktioner, stora tunnhvalf, samt öfverst väldiga vittrade ruinrester, sannolikt en ingifvelse från Palatinen. I bakgrunden vid horisonten skimrar en stad i solen med kejsarkolonner och kyrkor. Alltsammans är fria erinringsbilder från Rom — bladet utfördes i Nancy — redan med något af ruinromantikens grandiosa svårmod. I detta grannskap blifva människorna små. Det gäller i Callots framställning isynnerhet martyren själf, som är ryckt ett godt stycke in mot midtplanet, bunden vid pålen och just mål för de siktande bågskyttarna i förgrunden. Men denne ej mer än tumshöge Sebastian spelar i bilden endast och allenast rollen af skottafla utan att eljes hafva något uttrycksfullt eller patetiskt, utan att med sin lilla gestalt på något vis kunna behärska kompositionen. Hjälten i framställningen är icke han. Det är hopen: den militära, som står uppställd på ömse sidor i långa led med i luften blänkande pikar och hillebarder, kommenderad af officerare till häst, genomträngda af vikten i sitt uppdrag att föra auktoritetens sak och att handhafva svärdets ämbete, samt åskådarna, som vimla på ruinernas afsatser, hvalftak och trapputsprång. De betrakta pilskjutningen mot helgonet med den sydländska hopens känsla för plågans estetik, män, elegant höljda i kapporna och damer i mantiljer, habituéer vid dylika skådespel. Det är den kommenderade, den onda, den likgiltiga, den medbrottsliga hopen. Rollfördelningen har, som man ser, blifvit fullständigt ombytt mot hvad som varit fallet i renässansens och barocktidens martyrframställningar med deras mer eller mindre

känslofulla idealisation af den ensammes ståndaktighet och hänryckning. Blodsvittnet har blifvit likgiltigt som ett offerdjur, och hela skildringens intresse och tyngd ligger hos de många, hos massan, den stora, namnlösa men afgörande och eviga hufvudaktören inom den mänskliga dramatiken.

Kunde man bilda en hypotes om Callots lifsåskådning blott på yttre och faktiska omständigheter, skulle den gifvetvis tala för konstnärens religiositet. Han hade vuxit upp i en tidsålder af återvaknadt katolskt lif i en synnerligt religiös omgifning. Af hans syskon voro fyra bröder andliga och en syster nunna. En hufvudandel af hans egen alstring behandlar bibliska och katolska ämnen. Men trots detta tycker sig betraktaren inför ett blad som den helige Sebastians martyrium dock starkt känna skeptikerns historiska objektivitet. Andra kompositioner af Callots hand styrka detta intryck. Religiös innerlighet eller from mystik kväller i hvarje fall ingenstädes i hans verk. Till och med i konstnärens passionsbilder saknas allt religiöst patos. Också i dem hvilar för Callot hufvudintresset icke på den ensammes höghet, utan på de mångas lidelse och ondska. Protagonisten också i Kristi tragedi är för Callot hopen.

En hastig jämförelse med motsvarande framställningar inom den nederländska och tyska kopparsticks- och träsnittskonsten är här lärorik. Den visar nämligen, trots en skenbar likhet, Callots originalitet. Också i dessa för det germanska folkets fantasiglädje och uppbyggelse beräknade

blad spelar folket en stor roll. Allt ifrån Schongauers dagar omhvärfvas i dessa bilder stationerna på »Frälsarens pinoväg» af en vimlande människotross, bödlar och legodrängar, nyfiket och begabbande borgerskap, dräggen från samhällets botten, »ultima plebs». Golgatas dödsberg ter sig som en förlustelseort och spatserplats för menigheten. Men i dessa blad af Dürer eller Lucas van Leyden samt alla deras talrika ringare efterföljare får man dock ingenstädes som hos Callot intrycket af hopen. Hvad man hos dessa nordiska konstnärer möter, är alltid grupper af enstaka, så starkt individualiserade, att hvar gestalt och hvart ansikte ovillkorligen draga blicken till sig. Alla dessa figurer äro karaktäriserade med en skärpa, som icke skyr någon grad af brutalitet och fulhet. Allt som finns i människodjuret af gemen skadefröjd och grym vällust är afslöjadt hos dessa bödlar, som jubla åt de fläkande gisselslagen och peka finger åt törnekronan; allt hvad samhällskonventionen fostrat af hycklande och hatfull förstockelse lyser hos dessa åskådare, som skymfa och bespotta smärtornas man, utan aning om att han bär allas deras kors på skuldran. Borgardömet med vällefnadens fettbildning kring hjärtat och godlynt obarmhärtighet öfver de breda dragen förenas här med det fräsande utskummet från gränd och galgbacke, gamarna som vädra rof. De grimaserande och grinande fysionomierna hos dessa människor förfölja inbillningen som fängelsegårdens och feberdrömmens anleten.

Åtskilligt har skrifvits om dessa orgier i det

Den helige Sebastians martyrium.

fula och afskräckande hos de gamla germanska artisterna. Upphofvet till och den psykologiska innebörden af dessa ofta med välbehag, alltid med intresse och energi utförda skildringar af den mänskliga förnedringen äro ej heller lätta att helt och hårfint klarlägga. Troligt är, såsom det från flera håll påpekats, bland annat i en nyutkommen undersökning öfver det genreartade hos Dürer af W. Suida, att en god del af dessa vilda och gemena fysionomier föreställa judiska typer, karrikerade »in majorem dei gloriam» i omisskänneligt religiöst hat mot en afskydd främmande race. Sådant förekom säkert också ej sällan i mysteriespelen, när passionshistoriens drama på de stora skådebanorna upprullades för hela stadsbefolkningar, och dessa folkliga föreställningar, i hvilka bödelskomiken bildade en för åskådarmassan kär hvilopunkt i dramat, hafva säkerligen öfvat ej ringa inflytande äfven på konstnärens sätt att uppfatta och gestalta de religiösa ämnena.

Men saken ligger djupare. I alla dessa lidelsefulla människokarrikatyrer framträder ett moraliskt patos, som är nordiskt och germanskt. En modern konsthistoriker, Werner Weissbach, rör vid denna tanke i en jämförelse mellan italiensk och tysk estetik. Det gäller en död ockrare på en liten mirakelmålning af Pesellino. Med fridfulla drag slumrar liket, utan något som antyder syndaren. Förträffligt anmärker Weissbach: »Hur skulle icke en samtida tysk konstnär förföljt den aflidne med sitt hat och genom förvridna och vanställda anletsdrag ännu i döden antydt hans uselhet. Men det

italienska skönhetssinnets sol lyser öfver goda och onda.» Ur dessa ondskans och gemenhetens masker talar en rättfärdighetskänsla, som naivt förutsätter en osviklig parallellism mellan människans inre och yttre, främmande för söderns folk. De italienska martyrbildernas plågoandar äro oftast unga atleter, vilda af sin egen lössläppta kraft, utan de germanskas sagoaktiga och förfärande fulhet. I dessa nordiska skildringar af Kristi bödlar och belackare flyter känslans harm öfver bräddarna, och af dessa vedervärdiga anletens vilda kraft skall åskådaren dubbelt förstå djupet af Frälsarens offerkärlek och det sublima i hans lidande.

Dock, ännu en sista faktor har här varit medverkande och särskildt haft historisk betydelse. Följer man dessa folkskildringar tillbaka i tiden, finner man dem från Nederländerna komma till Tyskland och ursprungligen stamma från den mäktiga verklighetskonst, med hvilken Jan van Eyck inledde den nordiska renässansen. I det nyvaknade, hängifna naturstudiets tecken är det denna realism spridts inom den tyska konsten, i hvilken förut sengotiken härskat med sin milda men konventionella förskönings. Ett obevekligt, järnhårdt verklighetssinne präglar Jan van Eycks porträtt. I dem är den personliga differentieringen framhäfd med aldrig öfverträffad skärpa. Från och med hans tid blir individualitetens problem af den germanska konsten behandladt med aldrig svikande intresse och entusiasm. Hvar människa betraktas som ett fängslande unicum. Icke en skrynkla i anletet, icke en enda af strukturens tillfälligheter får förglömmas.

Men detta samvetsgranna, outtröttliga individualiseringsbegär har också af hvar och en i kören af Kristi förföljare gjort ett original af anskrämlig och genomförd fulhet. Samtida till dessa tyska mästare kunde säkert bland passionens bödlar och belackare återfinna sig själfva, sina grannar, fädernestadens förfallna och brottsliga subjekt. Någon smickrande föreställning om dåtidens borgardöme meddela icke dessa bilder.

Ofvanstående korta reflexioner torde redan till fyllest ådagalägga, hvarför de talrika figurerna på nederländska och tyska bilder likväl aldrig gifva intryck af en massa, och ytterligare framhäfva det nya hos Callot såsom den stora hopens förste moderne dramatiker. En blick på hans passionsblad öfvertygar härom. Jag tager till prof de trenne sista raderingarna af hans »Stora passion», hvilka starkast röja hans uppfattnings egendomlighet. Den första af de tre bilderna föreställer, hur Kristus visas för folket. Äfven i de mest figurrika stora framställningar öfver detta ämne brukar ju Frälsaren behärska mängden med sitt lidandes bleka höghet och sin muns sublima förlåtelse eller försvinner åtminstone icke i bakgrunden som hos Callot. Här står han i taflans djup på trappan i dörröppningen till den romerske konsulns hus under portalens imperatorbyst, omgifven af knektar. En hel stadsbefolkning fyller torget framför det romerska rådhuset, regementen, som komma ur gatumynningarna med sina i solen lysande vapen, sysslolösa, som slagit sig ned på tröskelstenarna, i portiken och på trapporna till torget. Det är hela den

Korsbärningen. Ur bildföljden »Den stora passionshistorien».

mängd af olika människor, som växer upp ur marken, när något af de kära ropen »eld» eller »blod» ljuder genom staden. Liksom de allt mer vidgade ringarna kring en i vattnet kastad sten, hafva vågorna af människor samlat sig kring den dödsdömdes lilla gestalt bland knekthopen på rådhustrappan. Man ser de flesta bakifrån och urskiljer blott få typer, en likgiltig tiggare, en kvinna, som visar brottslingen för sitt barn, en grupp af häftigt gestikulerande rabbiner i högkullade hattar, och längst i förgrunden bödelsdrängen med det stora korset och öfversteprästen i hätta och lifkjortel, pekande på vimlet, belåten med sitt verk. Ansiktena urskiljas icke, men man ser hundratals händer sträckas mot offret och hör skriken, som skalla ur alla dessa hundratals gapande strupar. Det är hopen, som vill hafva Barrabas fri och Jesus korsfäst.

En besläktad stämning fyller »Korsbärningen», hvilkens ännu rikare komposition Callot först delvis skisserat i en tidigare liten etsning med samma ämne. Golgata ligger framför oss i solen. Det är galgbacken framför en stad med en kupoltäckt moské, men eljes västerländsk och 1600-talsaktig. Galgbacken är en långsträckt, småkullig höjd, till hvilkens krön en hålväg leder upp. En oräknelig människoskara slingrar sig uppför densamma, men de bästa platserna däruppe äro redan abonnerade. Det vimlar af små svarta figurer kring spetsgården, inom hvilken tillredelserna till exekutionen pågå. Man skymtar halfvuxna, som leka och dansa, damer, som underhålla sig och kurtisera, medan de vänta. Men ut genom den järnsmidda stadsporten i för-

grunden har tåget med den dömde kommit. Det är ett helt regemente med officerare till häst och, instucken bland alla de blänkande vapnen, korsbäraren, segnande under sin börda. Pikenerarna stöta till honom med skaftet af sina pikar, som man i södern stöter till dragare, hvilka dignat under oket. De slå honom med spikklubborna och sparka honom med de stora kragstöflarna. Mariornas grupp är skjuten bort i ett hörn, så man icke tänker på den. Det enda man riktigt ser är den svarta hopen, som släpar offret till offerstaden och kastar sig öfver bytet, som hundkopplet öfver ett villebråd.

Slutscenen, »Korsfästningen», låter icke heller Frälsarens gestalt med sin tragiska offerdöd behärska taflan. Callot skildrar det ögonblick, då korset skall resas men ännu ligger utsträckt på marken, medan drängarna gräfva gropen i jorden, där det skall stå, och hyfla stöden, som skola stötta det. Soldatesken, som utför justitiemordet, och hopen, som betraktar det och ändtligen ser sin väntan lönad, fylla Hufvudskalleplatsen, en under Golgatas höjdås liggande halfrund platå af ödslig storhet, omgifven af en mörk stormhimmel. Den lilla bilden gifver starkt den dofva melankolien inför de mångas triumf öfver den ensamme.

Redan före Callot hade i framställningen af passionshistorien och dylika ämnen böjelsen för rik ensembleverkan och bred folkskildring trängt den religiösa tanken och dess bärare i bakgrunden. Särskildt är det fallet i Nederländerna. Lucas van Leydens storartade »Ecce-homo» — en af den holländska konstens mäktigaste skapelser före Rem-

brandt, och Hieronymus Boschs lidelsefulla »Korsbärning», hvilken kanske rent af påverkat Callots nyss skildrade behandling af samma scen, äro lysande exempel. I fråga om lidelsefull fördjupning af motiven och mångsidig, stark karaktäristik af folkgestalterna, öfverträffa de vida Callots verk. Men hvad han lyckas framställa och icke de, är hopen, den tallösa mängden, det svarta vidundret med de hundra munnarna, med den bullrande munterheten och den förstörande vreden.

Äfven inom den italienska konsten hade folkmassan från och med högrenässansens slut intagit en allt större plats. På barock-tidens stora taflor och fresker växer mängden allt mer och mer i förhållande till de enskilda hufvudpersonerna, kören i förhållande till solisterna. Det är en stor frontförändring i tiden, som omedvetet speglas i måleriet. Renässansens flammande, hedniska persondyrkan började allt mer och mer gifva vika för ett teologiskt förvrängdt och krympt människobegrepp. Vid 1500-talets slut var de stora individernas tid förbi, condottierernas, tyrannernas, furstebastardernas, alla dessa, som påtvingat stat och människor sin ensamma vilja. Associationer och kollektiva organismer samla ledningen hos sig, och sedan konsten till det gigantiska sökt stegra den stora individualiteten i dess ensamma och skrämmande storhet, började också för den mängdens och massornas ålder.

Men dessa kompositioners stora omfång, akademiska anordningar och anatomiska redogörelser

Korsfästelsen. Ur bildföljden »Den stora passionshistorien».

hindrade ett verkligt illusoriskt återgifvande af den tallösa hopen. Den, som skulle lyckas häri, var en illustratör, som obunden af all akademism, studerat folkskockningens lif och lärt sig se på de vimlande människorna som på tal och siffror, en konstnär, som förstod de små dimensionernas verkan och den konstnärliga reduktionens kraft. Det var Jacques Callot — en mängd andra tecknare och gravörer skulle efter honom särskildt i 1700-talets Frankrike med dess revolutionslif kanske ännu mäktigare skildra hopen i dess dunkla storhet och dess blinda raseri — majestas et terror populi — men Nancy-mästaren är allas deras lärare och den förste skildraren af den moderna tidens yttersta makt.

V.

CALLOT SÅSOM KRIGETS SKILDRARE.

1600-talet är krigets gyllene århundrade och Callot dess förste store krigsskildrare. Han stammade icke förgäfves från Lothringen, som allt ifrån äldsta tider företett bilden af ett gränsland, i hvilket krigslågan aldrig tycktes vilja slockna. I denna bygd, i vinkeln mellan Ardennerna och Rhen, hade kampen mellan olika folk och stammar rasat sedan urtiden. Kelter och germaner hade sammandrabbat här, liksom sedermera företrädesvis här striden skulle stå mellan de romerska härarna och de anstormande germanerna. Oaflåtligt spolade folkvågorna fram öfver detta gränsland. Få europeiska

trakter hafva varit utsatta för så sekellång och beständig härjning. Här bildade sig också kärnan till det »Österrike», det »Austrasien», som var frankerväldets mest genuina del och från hvilket Karolingernas stora dynasti af condottierer och härskare stammade, liksom många hundra år senare krigets kvinnliga helgon, Jeanne d'Arc, och Guisernas släkt af krigare. Några af den franska medeltidens vildaste hjälteepos spegla de beständiga fejderna mellan furstar och vasaller i denna trakt, där läns- och riddarväsende tidigt utbildats samt äfven ovanligt länge skulle äga bestånd. Mot medeltidens slut, när landets inre enhet skapats af den folkkära furstefamiljen, som alltifrån Gerard af Elsass på 1000-talet i en exempellöst lång tid bevarade hertigtronen, utkämpades här ständiga envig med sidostaterna, framför allt med det lysande Burgund. Karaktären af ett städse hotadt, såsom segertecken i grannfolkens maktkamp eftertraktadt land bevarade Lothringen in i den moderna tiden. Denna karaktär var gifven en gång för alla genom landets geografiska belägenhet och framträdde redan i dess yttre statsliga ställning. Hertigen af Lothringen hade visserligen genom Nürnbergerfördraget 1542 lyckats tillförsäkra sig suveränitet, men förblef genom många undersåteband likväl knuten vid det romerska riket, medan han på samma gång såsom herre till det med Lothringen förenade Bar var edspliktig vasall under franska kronan. Så vardt landet ett stridsäpple mellan Frankrike och Tyskland, mellan Valois-Bourbon och Habsburg. I ett sådant rike fingo icke vapnen rosta på väggarna.

Den krigiska andan genomsyrade folket. Lothringska ryttare och legosoldater uppsökte i kapp med schweizarna Europas slagfält. Men sällan saknades det arbete för krigshandtverket inom riket självt. Vid religionskrigens begynnelse skedde vid Lothringens gräns under ledning af landets hertig en, också för denna på krigiska rysligheter blaserade tid, uppseendeväckande följd af ogärningar. Annorlunda kan man icke beteckna de förrädiska öfverfall och blodbad, genom hvilka Anton af Lothringen, benämnd »den gode», tillintetgjorde den stora resningen af de utpinade tyska bönderna i Elsass — massakern vid Zaberns kapitulation och nersablandet vid det brinnande Scherrweiler. Närmare trettio tusen bönder beräknas hafva stuckits ner, och liken bildade formliga bankar. Det var icke underligt, att striden mot »bondlurkarna», »les Rustauds», med hemska sägner och sagor dröjde kvar i den lothringska folkfantasien. Mot slutet af århundradet blef Lothringen genom förbindelserna med Guiserna åter inryckt i religionskrigens blodiga härfva. Callots föräldrar kunde berätta för sonen, hur han kom till världen, då man för första gången på länge började draga andan efter ett sköflande och utarmande krig.

Att Callot hade det militära i blodet och med förkärlek skildrat krigiska motiv, är sålunda icke underligt. Mer anmärkningsvärdt är, att han, den hertiglige häroldens son, icke nöjde sig med att framställa kriget såsom ett ridderligt spel, en furstlig lek med lif och död och ej heller uteslutande — trots sin obestridliga läggning åt detta håll —

Inskrifningen i rullan. Ur bildföljden »Krigets elände».

såsom en pittoresk kamp, tjusande genom sina äfventyr, med vajande fandukar och blanka vapen i musköteldens och krutrökens clair-obscur. I hög grad anmärkningsvärd är den djupare, allvarligare uppfattning af kriget, som präglar konstnärens yppersta blad med dessa ämnen, den lilla och den stora serien af »les Misères de la Guerre» från slutet af hans bana. Ty det konstnären i dessa etsningar skildrar är kriget såsom det förskräckliga folkgisslet och den förödande landsplågan, mänsklighetens blodstänkta olycksande, frambesvärjande hela stormen af dess ondska och fördärf. Callot är den förste i den moderna konsthistorien, hvilken i stället för stridens kraftutveckling, modets och dödsfarans poesi programmässigt framställt krigets fasa och elände. Äfven efter hans tid är denna mörka uppfattning icke vanlig i 1600-talets dock af det professionella mördandets olyckor så hemsökta sekel. Den psykologiska förklaringen till en uppfattning så ny och ovanlig finner man säkerligen i de tidsomständigheter, under hvilka »Krigets elände» såg ljuset. Bladen ristades på kopparplåten af en fosterlandsvän, hvilken såg fädernebygdens frihet strypas af öfvermakten — de tecknades i ett af främmande trupper besatt, härjadt och sönderslitet land. Den utomordentlige konstnär, som nära två hundra år efteråt upptog samma ämne, synpunkt och titel för en besläktad cykel raderingar och hvilken är Callots rätte efterföljare, fast öfverträffande honom i mörk och lidelsefull fantastik, spanjoren Goya i sina berömda »los Desastres de

la Guerra», skapade på samma vis under förbittringen i ett af främmande trupper besatt land.

Callot skulle först närmare lära känna kriget, då han 1625 kallades till Belgien för att gifva en topografmilitärisk framställning öfver Bredas belägring af Ambrogio Spinola och sedermera i Frankrike fick skildra den sista blodiga och hemska slutakten af hugenottkrigen. Dock, en personlig verklighet blef kriget för honom först, som en olycka blir det, när den klappar på ens egen dörr — vid Lothringens undergång. Då Callot 1630 kom tillbaka till Nancy från Paris, stod hans hembygd inför en öfverhängande kris. Landet blef indraget i det stora europeiska kraftspelet mellan Gustaf II Adolf, tyske kejsaren och Richelieu, och vardt ett offer för kardinalens politik och det ändtligt konsoliderade Frankrikes utvidgningsbehof. Hertigen af Lothringen, Carl IV — denne lyckoriddare på tronen — sökte förgäfves ryggstöd och hjälp hos de kejserliga och katolska makterna. Lothringen blef en tummelplats för de svenska härmassorna och ett byte för Frankrike. Landet, som förut blott öfvergående hemsökts af den allmänna ofredens elände — 1622, då Mansfeld med sina band dragit härjande genom trakten, 1627, då de kejserliga massakrerat och plundrat under Scharfenstein — såg mot slutet af 1631 kriget närma sig som en allt förödande skogsbrand. I juni 1632 skedde den första franska invasionen, som hertigen endast förmådde afvärja genom förödmjukande underkastelse och stympning af landet. Blott ett år därefter, i augusti 1633, skedde själfva eröfringen

af det urgamla hertigdömet, slutande med Nancys kapitulering och Carl IV:s abdikation. Från Elsass trängde under tiden de svensk-tyska massorna, framstormande med en grymhet, som än i sekler efteråt låtit det svenska namnet förknippas med föreställningar om mörkrets alla ogärningar.

Det var under denna tid, 1632 och 1633, som Callot utförde sina märkliga bildföljder »les Petites Misères de la Guerre» och »les Grandes Misères de la Guerre», af hvilka den förra cykeln först offentliggjordes efter etsarens död, men den senare utkom i Paris 1633. Dessa första genomtänkta framställningar af krigets fasor i den moderna konsthistorien skapade Callot, medan han såg sitt eget fosterland förvandlas till ödemark, medan han dagligen hörde berättelser om en framfart, hvilken inga känslor af mänsklighet hejdade, ohyggligheter, utöfvade på platser, kära sedan barndomen, och mot människor, hvilkas namn och anletsdrag mången gång voro honom välbekanta. Och ändock var det, som Callot hört eller själf sett, då han etsade »Krigets elände», blott begynnelsen. Jämmern stegrades år från år och nådde strax efter hans egen död, 1635, toppunkten, då Lothringen blef krigsteater för den europeiska kampens här- och röfvarskaror och det i grund förstörda landet med sin ihjälmarterade befolkning med fog af samtida nämndes det nya Jerusalem och det nya Juda. Redan 1637 var inbyggarantalet decimeradt, åkerbruket uppgifvet, de flesta städer och byar brända eller brandskattade. Bönderna lefde likt rofdjur i jordkulor, och vargarna togo bo i deras öfvergifna

Plundringen. Ur bildföljden »Krigets elände».

hus. Under hungersnöden blef kannibalism något vanligt, kvinnor prostituerade sig för brödbitar, och till och med pestsmittade lik användes till föda. Det är denna bakgrund, hvilken de historiska krönikorna måla och man lefvande lär känna i Moscheroschs förfärliga soldatböcker, som man bör minnas vid betraktandet af Callots blad öfver »Krigets elände». Den lilla etsningsföljden med detta namn omfattar sju små bilder. En enda af dessa, »Kamperingen», som låter oss se några officerare — förträffligt tecknade i sin hvila, rökande och drickande vid marketenteriet — återupptages icke i »les Grandes Misères de la Guerre», kanske därför, att ämnet icke tycktes konstnären passa följdens titel och tendens. Eljes visar en jämförelse, att alla bladen i den lilla cykeln återkomma i den vidlyftigare, antingen blott i förstorad skala eller med de förändringar i anordningen, som betingats af en klarnad komposition eller så att en biepisod på någon af den mindre cykelns blad i den större utförts till en hel, självständig tafla. Den mindre följden är sålunda en ren förstudie till den större, hvilkens 18 bilder fullständigt gifva Callots krigsepopé.

Bildräckan begynner med värfningen eller rättare inskrifningen i rullan. Scenen försiggår i militärlägret utanför stadsporten. Vid ett bord sitta två officerare, »le commissaire à la conduite», som antecknar soldatens namn, och knektleverantören, som åtagit sig uppdraget, »la commission», att anskaffa ett regemente. Han har framför sig ett par tunga påsar med guldmynt, men blodspen-

ningen är därför icke synnerligen hög. »Af alla varor», skrifver en fransk historiker, »har människolifvet mest stigit i pris — det, som 1870 kostade bortåt 2,000 francs, fick man 1630 för 6:50. För en écu köpte staten sina soldater.» Rekryten tager tveksamt sin slant. Sedan finns ingen återvändo:

»Soldat, que pensez-vous faire?
Avez l'argent reçu,
Vous irez à la guerre,
Ou vous serez pendu.»

Men på exercisfältet blixtra pikar och sablar. Täta led defilera förbi en officer med kommandostaf. Reveljen går, krigarlifvet begynner.

Nästa blad visar en batalj, ett rasande virrvarr af ryttare och soldater i ett moln af krutrök. Men det heroiska kriget är icke längre Callots ämne, han skyndar till hemsökelserna och illdåden. — Där i solen mellan de gamla almarna ligger det lilla värdshuset, under hvilkets skylt byfolket brukade dricka sitt landtvin och resenären hejda hästen för att läska strupen med en bägare Pagny eller Bar. Nu är allt krossadt och sköfladt. Bohag och husgeråd släpas ut, kvinnor och kreatur drifvas bort, de som söka värna gods och gård stickas ner af plundrarna. Och hur det ser ut inom hus, när soldaterna gästa, det visar nästa blad med sin interiör från en landtgård. I rökfånget öfver den brinnande elden är husfadern hängd upp och ned och steks som ett villebråd, medan ett par andra fångar af knektarna makas med benen in i eldstaden. Bruket att steka lefvande människor i

ugnarna och att rosta dem på härden hörde till segrarnas förnöjelser. I den stora äkta sängen, där hemmets barnskara kommit till världen, våldtages en kvinna, medan de öfriga soldaterna länsa visthus och källare, kistor och skåp. På den följande etsningen ser man förödelsen tillintetgöra ett helt samhälle, en hel by. På kullen kring landtkyrkan, hvilkens klocka varit byns stämma i nöd och glädje och kring hvilken de kära döda slumra, står en spetsgård af soldater. Trumslagaren slår sin vilda dödshvirfvel till förstörelseverket. Husen stå i lågor med förstugudörrarna på vid gafvel. Ägodelarna lassas på kärror, innebyggarna föras bakbundna under hugg och slag från hemmen. Snart skall hela byn vara jämnad med marken, en grushög, öfver hvilken gräset gror och hvars namn självt förgätes. Ett senare blad visar klosterrof och sköfling. Ty försyn för Herrans hus och heliga stiftelser finns icke. De svensk-tyska ogärningsmännen under Bernhard af Weimar brände med förkärlek de »papistiska» kyrkorna och klostren, och Richelieu berättar i sina memoarer, att äfven de, som stodo i katolsk sold, »smorde sina stöflar med den heliga oljan, bröto sönder madonnabilder, trampade hostian under fötterna och sköto på krucifixet». På Callots etsningar ser man en af de stora kloster-anläggningar, af hvilka så många funnos i det starkt katolska Lothringen. Elden slår ut ur takstolen på Mariakyrkan och omhvärfver murpelarnas apostel-statyer. Sakristians skatter släpas ut till bytes-vagnen. Krucifix och monstranser ligga strödda på marken. Nunnorna äro drifna ur cellerna och

Plundringen af en by. Ur bildföljden »Krigets elände».

delas bland ryttarna, som föra dem bort på hästryggen. Men hämnden lefver för mördarna och rånarna. Ett af cykelns blad visar den i tidens krigskrönika icke ovanliga episod, då de hemlösa bönderna, hvilka lefva såsom vargar i skogarna, ur bakhåll öfverfalla soldaterna och slå dem i små stycken med slagor och klubbor, liar och tjuderstakar.

Undgår soldaten sådant öde, råkar han lätt i delo med militärjusticen, barbarisk och obeveklig som kriget själft i sina nyckfulla försök att hålla manstukt. I krigsböcker från 1500-talet, såsom Leon. Fronspergers, finner man krigsrätten behandlad med ceremoniös utförlighet och en genomförd procedur beskrifven. Men öfverdrifvet torde det icke vara att påstå, att dom och rannsakning oftast betraktades såsom skrifvarformalism, och att man — såsom den gamle krigsmarskalken Monluc säger i annat sammanhang men karaktäristiskt för den militära rättsuppfattningen — fann det lämpligast att »begynna med exekutionen»! Prygling med hillebardkolfven — le morion — tillhörde lekverken. Lemlästning var också ett af de blidare straffen. Den försiggick med vippgalgen (l'estrapade), från hvilkens höga bjälkverk offret med bundna händer slungades mot marken, så att armarna sletos af. Men vanligast var dödsstraffet, genom arkebusering, hvarvid närmaste vännen »stod fadder», som det hette, d. v. s. aflossade första skottet, eller genom hängning i en af de många galgar, som beledsagade alla farleder. Richelieu skämtar älskvärdt i ett bref öfver två hundra fångar, som en

af hans befälhafvare låtit hänga. Bränning å bål, eljes trollkarlars och kättares privilegium, användes mot dem, som förgripit sig på religionen och de heliga kärlen. Icke mindre än fem af Callots yppersta kompositioner i »Krigets elände» behandla militära schavottscener och straffdomar inför täta led af åskådande soldater.

Två andra blad visa en annan och sista sida af »Krigets elände», invalidernas lott. På ett af dem ser man hospitalsgården i en stad, fylld af krymplingar och lemlästade, linkande på kryckor och träben, krälande på marken, tiggande de andliges allmosor, slamsor af människor, som envisas lefva. På det andra ser man dem, som blifvit efter, människovrak, strandade på vägarna, sårade, som krypa fram i solen på bygatan, eller döende, som hvila på en gödselstack, sälla öfver att till sist dock få den heliga vägkosten ur landtprästens hand.

Cykelns sista blad för oss slutligen — med knappast omedveten ironi — långt från denna jämmer till krigsherrens palats. På tronen under baldakinen mellan festsalens öppna rundbågar sitter den unge fursten och utdelar belöningar till sina praktklädda officerare. Det är idel stål och glans.

Sådan är ämneskretsen i »Krigets elände», om man med ett par ord vill söka antyda dess utomordentliga rikedom på drag och episoder. Det är ett verk af förvånande självständighet och sällsynt styrka. Originaliteten faller bäst i ögonen vid jämförelse med äldre behandlingar af besläktade motiv. Ingenstädes finner man denna genomtänkta, hårda uppfattning eller denna omutliga och stränga

objektivitet. Till och med hos 1500-talets yppersta skildrare af krigslifvet, Urs Graf och Nikolaus Manuel Deutsch, hvilka båda tjänat i fält och såsom »Reisläufer» sett kriget med egna ögon, hittas intet spår af detta skarpa allvar. Urs Grafs utomordentligt käcka krigsbilder, hans träsnitt och hans talrika, framför allt i Basel befintliga handteckningar, omhvärfvas af vågsamhetens poesi. Så guldsmed och mästare han var, hade Baselmästaren inga borgerliga dygder, men en tygellös landsknekts äfventyrshåg, som lätt törnade ihop med rättvisan. Hans soldater och spetsbofvar med de stora knäfvelbårarna och de vida, slitsade hosorna, lefva som hvar dag vore den sista, med fyllda krus och runda flickor. Lifstrotset följer dem intill profossens kåk och mästermans bila, och Graf har skänkt dessa dödens och lustans fräcka handtverkare hela sitt hjärtas sympati. Manuel Deutsch var en finare, djupare natur. Hans krigare tillhöra ett förnämare släkte, det är stridens ädlingar och artister. Hans dikter och skådespel — ty han var ju också betydande skald — röja, hur mycket han grubblat öfver tidens olyckor och krämpor. En målning i Basel af sällsam och dyster ingifvelse framställer landsknekten-döden såsom bärare af tidens pest, lustsoten — Venus' förgiftade sjuka. Men en genomförd skildring af kriget som det förödande men kanske nödvändiga folkgisslet har han icke gifvit. Reformationens tankar och åsiktskamp fyllde mer och mer hans själ.

Än mindre än hos dylika mästare finner man något motsvarande Callots »les Misères de la

Lasarettet. Ur bildföljden »Krigets elände».

Guerre» hos de tallösa ringare tecknarna af slagfältets och lägerlifvets typer och scener i Schweiz eller Tyskland. Här och hvar — särskildt bland de historiska böckernas illustrationer, som t. ex. i Joh. Stumpfs berömda Schweizerchronik af år 1548 — förekomma nog också skildringar af krigets ohyggligheter, gripande genom en nykter, nästan fotografisk sanning, men från dessa föga konstnärliga, halft oreflekterade blad till Callots stora, genomtänkta cykel är steget långt. —

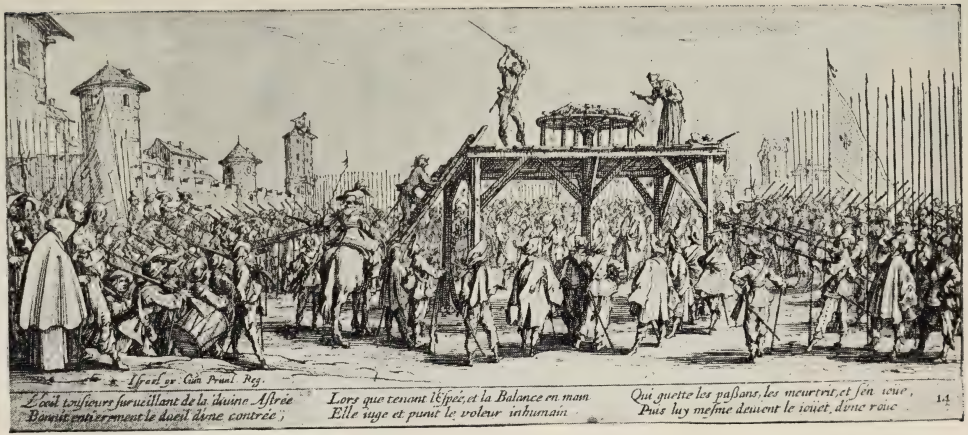
Än mer beundransvärd är emellertid den Callotska etsningsföljden genom sin artistiska styrka. Ovanligt mycket konstnärlig energi är nedlagd på dessa blad. Konstnärens minne var tydligen öfverfylldt med taflor af krigets uppträden; han har valt de mest uttrycksfulla och ristat dem på kopparen utan ett spår af öfverdrift, men också utan ett spår af beslöjande, med en hand, hvilkens orubbliga fasthet man mest af allt beundrar. Det är med sakligheten kraft, som dessa bilder tala. Någon skymt af retorik eller deklamation anträffas icke i Callots koncisa föredrag — sanningen, oförställd och lefvande, ingenting annat. Själfva belysningen öfver scenerna motsvarar detta stränga, objektiva skildringssätt. Ett modernt öga, bortskämdt af ljusspelets alla tjusningsmedel och vandt vid lyrisk hopstämning mellan situation och naturram, förefaller nog det jämna, klara förmiddagsljus, i hvilket hos Callot de dramatiska krigsscenerna utspelas, liflöst och likgiltigt. Inga natteffekter, inga oväders-moln, intet af himmelens vrede — mästaren var ju ingen clair-obscur-konstnär — men detta obe-

rörda solsken, denna lugna, klara dager framhäfva än mer skildringens hårda tillförlitlighet.

Eljes har konstnären i dessa blad visat alla sina gåfvor — sin enastående talang att i det lilla åstadkomma rymd och afstånd, att göra små figurer lefvande och imposanta, att framställa massor i rörelse. Under de för fosterbygden ödesdigra händelser, då dessa kompositioner sågo dagen, måste den lothringske hertigens tecknare undvika en alltför stark lokalisation, som skulle göra cykeln till en ren stridsskrift emot Frankrike. Men Lothringens kulliga landskap med sina ljusa sluttningar och deras småstäder med sin landtliga arkitektur gifva de krigiska scenerna en infattning af aldrig svikande realitet. Callots teckningskonst har aldrig visat sig säkrare. Soldaten är här framställd med en utomordentlig känsla för alla yrkesdrag, uppträdandets stolta hållning, kostymens koketteri med de plymagerade, bredbrättade hattarna och de stora skärpen, gångens och åtbördernas spänstighet, den militära rytmen från hjässan till fotabjället öfver handhafvarna af de skilda vapnen, hvilkas olika tyngd och svikt vid användningen Callot fint förstår att särskilja. Exercerande leds jämna takt, öfverfallens hast och språng, marodörernas taskspelaraktiga fingerfärdighet i att plundra och på ett ögonblick tömma vinkällare och visthus, den vilda fröjden i att utgjuta blod och plåga, allt har Callot skildrat med samma osvikliga skärpa och en ström af lif, inför hvilken ingen betraktare kan förbli kall. De lefva verkligen krigarens, dödsfarans och spänningens heta existens, alla dessa oräkneliga

vilda små soldater. Man tycker sig höra deras flämtande andning, deras vapenslammer, skrik och steg. Fast figurerna äro så små, förmår Callot i hvarje enskildhet differentiera sina gestalter och skilja de civila från krigets yrkesmän. De andra äro icke blott olika klädda, de gå, stå och gestikulera på ett annat vis. Man betrakte t. ex. hans bönder. De höra till en annan människosort än soldaterna. Se t. ex. på flocken af satta bönder och bondkvinnor med rifvet hår, hvilka under hugg och slag drifvas bakbundna från sina hem på etsningen »Den plundrade byn». De likna tredskande, misshandlade kreatur, som släpas från båsen, dessa stackars tölpiga varelser, som i förtviflad, motsträfvig lunk drifvas från hus och torfva. Eller studera bladet »Böndernas hämnd». Där ser man Jacques Bonhomme, när hans långa långmod ändtligen tagit slut, det vilda, vanvettiga bondeupproret. Hur plumpt, nästan burleskt är icke dessa skördares och slåttermäns raseri. De slå ihjäl med slagor och tjugor, som tröskade de säd eller stackade hö.

Kompositionerna äro af en förvånande rikedom, vittnande om en uppfinningskraft, som aldrig tryter, men mångfalden af episoder, de öfver hela ytan spridda grupperna, begäret att berätta allt, har onekligen i några af dessa etsningar — såsom den eljes förträffliga »Klostersköflingen» — förorsakat en viss brist på enhet. Ögat saknar en central punkt och förtröttas inför det oroliga myllret af biomständigheter. Dock, flera af bladen drabbar icke denna anmärkning. Det gäller isynnerhet de penalistiska, de märkliga fem etsningarna öfver de



Steglingen. Ur bildföljden »Krigets elände».

militära straffen, hvilka också icke blott äro seriens yppersta, utan i sin mörka stränghet och sin storartade, dystra realism beteckna höjden af hela Callots alstring. Straffverktygen och exekutionen af delinkventerna bilda här kompositionernas naturliga midtpunkt, mot hvilken all uppmärksamhet konvergerar, och soldathoparna äro på dessa bilder icke oroligt spridda hit och dit, utan ställda i led. De verka med stora massor, hvilkas rytmiska linjer dragas af de många höjda lansarna. Som exempel kan man skärskåda de båda utomordentliga bilderna »Steglingen» och »Hängningen». »Steglingen» försiggår på fältet framför en fästningsbyggnad med murar, skottgluggar och runda torn. Djupa led af soldater omgifva platsen, pikenerare lyftande de långa lansarna och skyttar med bössor öfver skuldrorna. I midten reser sig schavottens höga träställning, där straffdomen verkställes. Officerare stå nedanför i grupper och betrakta skådespelet såsom kännare, draperade i sina kappor. En kapten till häst kommenderar exekutionen. Några arkebusierer hafva satt hakbössorna i gafflarna, färdiga att gifva eld, om något missnöje skulle höras. Trumslagaren finns också till hands för att lykta uppträdet med sin sluthvirfvel. Men den höga schavotten behärskar allt. Sträckt på plågohjulet ligger där brottslingen halft rådbråkad. Vid hans hufvud står prästen och höjer korset mot hans bristande ögon och rosslande mun. Vid hans fötter står profossen med klubban lyft för att gifva nådestöten. Som de tre figurerna högt däruppe teckna sig skarpt och ensamt mot luften, se de ut som spelade

de en pantomim på en gycklares tiljor — en sällsam pantomim mellan bödel och präst kring ett gemensamt offer, och när man en stund betraktar dem, vet man icke längre, hvilket som är pinoredskapet — klubban eller korset.

Knappare, starkare, hemskare kan icke en exekution skildras, och dock omsväfvar en ännu djupare fasans poesi den andra etsningen, en af Callots mest kända och afbildade, »Hängningen». Det är galgbacken i ett militärläger. I bakgrunden skymta tältgatorna i solen, men regementena stå uppställda för att vara vittne till straffdomen, stå i en vid halfcirkel kring en till galge förvandlad ek. Det mäktiga gamla trädet reser sig i midten på en låg jordkulle, och på dess två nedersta nakna grenar, som bilda galgens tvärbalk, hänga redan ett tjogtal döda och döende. Men tillförseln af dömda tryter icke. De komma, veka i knäna och med böjda hufvuden, beledsagade af förmanande munkar. De knäböja och få välsignelsen nedanför trädet, där hillebardiererna på vakt under det enformiga och långrandiga skådespelet förströ sig med att följa ett par vildhjärnors tärningspel. Men på stegen, som leder upp till galgen, drages just snaran kring strupen på en brottsling, och en präst har följt med ända upp, trugande med sitt kors.

Denna bild bränner sig in i minnet. Man måste ihågkomma detta träd, på hvilkets grenar döda människokroppar vissna och ruttna i stället för blad, och se för sig denna rad af hängda med de vilda hufvudena sjunkna på de knäckta halsarna,

hårtestarna blåsta öfver pannorna och lemmarna stelnade. Af en särskild, oförglömlig hemskhet är isynnerhet en bland dem, en redan lemlästad med sitt träben. Öfver hela detta straffets träd hvilar fasans mystik. En teologisk utläggare från tiden skulle säga, att dess djupa rötter flätade sig samman med Lucifers träd, dödens och syndens paradisträd, hvilkets frukt först plockades och åts af Kains moder.

Att den stora uppmärksamhet, Callot i sin cykel öfver »Krigets elände» skänkte den kriminalistiska sidan hade sin förklaring i tidsförhållandena, är redan antydt. De skådespel, den vilda krigsrätten erbjöd, täflade med krigets rysligheter. Lagens professionella tortyrmästare och krigets dilettanter lärde hvarandra ömsesidigt sina konster. Men genom de många judiciella dödS- och pinoscenerna har Callots bildserie just fått en särskild, djup bärvidd. Genom denna hopställning med lagens straff hafva krigets ohyggligheter liksom förlorat sin karaktär af lagöfverträdelse och undantag. Kriget har blifvit en mänsklighetens straffinstitution, och ett hemskt likhetstecken har dragits mellan rättens och våldets gärningar. Som en sista epilog till cykeln om »Krigets elände» kan man då betrakta en sannolikt några år äldre etsning af Callot, som på ett enda blad samlar den dåtida juridikens alla straffmedel, »les Supplices». Man ser framför sig stora torget i en lothringsk stad, omgifvet af gaflade byggnader, hus med svalgångar, enkla kyrkor med runda gluggar öfver portalerna, och midt emot hvarandra råd-

Hängningen. Ur bildföljden »Krigets elände».

huset, af italienskt tycke, och fängelset, lagens båda högkvarter. På torget myllrar hela traktens befolkning. Men så är det också en stor domedag, på hvilken rättfärdigheten lyser i hela sin glans till uppbyggelse för goda och varnagel för onda själar. I den stora stadsgalgen hänges ett helt tjufband i tur och ordning, medan en obotfärdig pinas till bekännelse i vippgalgen, upphissad såsom ett block i den höga lyftkranen af trä och dinglande där med bundna händer, tills armarna vridits ur led och af. En annan förbrytare sönderslites mellan piskade hästar. Men vid pålen i det brinnande bålet står gudsförnekaren och skriker något vildt och obegripligt ur lågorna. En mördare steglas högt uppe på schavotten mellan bödel och präst. Det finns ännu flera straff. Äfven plågans finsmakare kunna få sitt lystmäte. En boklärd bland åskådarna skulle kunna citera den latinske skaldens energiska uppräkning af Roms pinoverktyg:

Verbera, crucifices, robur, pix, lamina, tædæ

och med tillfredsställelse konstatera, att de kristnas stat visar sig lika mån om straffens eftertrycklighet som hedningarna. Också finnas på torget alla slags åskådare, ädlingar till häst, älskvärda, festklädda damer i vagnar, bönder, som kommit in på sina åsnor som till marknad, och fromma, hvilka med blottade hufvuden prisa Guds godhet kring autodafén. En gatslinka och ett par gäckar hafva för att bättre se klättrat upp på vattenbärarens tunna. Alla fönster och balkonger äro besatta med hufvuden. Och för att man icke skall glömma bildens

allmängiltighet, har Callot icke heller glömt att bland åskådarna sätta den pedagogiska modern, som midt i folksamlingen skörtar upp sitt barns kolt och använder riset på dess nakna bak.

Vare sig denna absolut storartade Callotska etsning blott, enligt hvad dess inskription gifver vid handen, vill visa straffens nödvändighet såsom förbrytelsens tygel, eller därjämte från konstnärens sida gömmer en mörk, människofientlig ironi, är den lika intressant och upplysande för sin tidsålders stämning och lifsuppfattning. Den och cykeln »Krigets elände» spegla samman tidens samhälle, människans stat under lag och utanför lag, i fred och krig. Svidande lemmar och sår, plåga och pina nedifrån och upp, från vagga till graf; samhällets enda hophållande kitt tycks vara det röda människoblodet. Det är världsbilden från religionskrigens, inkvisitionens, den lutherska dogmatikens och den tridentinska reaktionens dagar. Hur långt borta är man icke från renässansens ljusa optimism och varma lifskärlek, från dess tro på människans och naturens höghet, hur långt borta från den tid, då bilden för samfundslifvet var det lustiga narrskeppet och en mild satir nämnde människans irringar dårskaper, förblindningar, som ljus, hälsa och skönhet skulle bota. Humanisterna hafva förlorat spelet, och teologernas lära om arfsynden, om all kveds och alla kreaturs fördärf, ligger tung öfver världen. Ris och svärd, eld och krig, se där medlen, som skola drifva de onda lustarna ur kroppen och synden ur själen på Adams barn. Kriget är Herrans gissel till mänsklighetens tuktan, skrifver Luther

i sina betraktelser öfver svärdets ämbete, och att endast straffet, ris, svärd och eld kan tämja det mänskliga vilddjuret, därom äro alla de eljes oförsonliga svarta teologerna ense. I naturen, säger tidens mest typiske samhällslärare, den mörke logikern och människoföraktaren Hobbes, råder allas krig mot alla, och den ena människan är den

andras varg. Staten själf liknar han vid Leviatan, bibelns monstrum med den förgiftade tungan i de blodade käftarna.

Den, som trängt in i tankelif och historia under religionskrigens tidsålder, får en lefvande känsla af allt detta, då han sitter med Callots krigs- och straffbilder framför sig. De små taflorna af stri-

derna i Lothringen erhålla då en långt vidare latitud, de lekamliggöra verkligen »Krigets elände» under ett helt århundrade af förtviflad kamp. Bilden af torget med alla dödsredskapen i den lilla lothringska småstaden växer till en universell straffets och plågans världsskådebana. Den af hat och blod vanställda jord, som man vid denna tid måste varsna, om man — för att ännu en gång anföra Hobbes — steg upp på djäfvulens berg och därifrån blickade ned, skymtar i dessa små blad.

I hvilken mån Callot redan varit medveten om sitt verks innebörd är en annan, i viss grad underordnad fråga. Det är misstag att tro, att ett konstverks afsikt och faktiska innehåll alltid täcka hvarandra — eller att man konstruerar fram allt det i detsamma, som öfverskrider upphofsmannens tanke. Hur många människoverk hafva icke växt sin skapare högt öfver hufvudet! Så är det ingen öfverdrift att kalla dessa Callotska bilder ett af de djupaste vittnesbörden från religionskrigens tid, skildrande ett helt osällt sekel. Den siste af 1600-talets stora katolska reaktionärer, den djupsinnigaste kanske af dem alla, han, som lefde efter franska revolutionen, Joseph de Maistre, för hvilken hela jorden var ett enda offeraltare, som ständigt skulle öfversköljas med offerblod, och soldaten, prästen och bödeln följaktligen det mänskliga dramats enda verkliga aktörer, borde hafva älskat dessa blad. Ty snarare än att i dem satirisera krig och straff har Callot tecknat dem med mörk och obeveklig objektivitet såsom religiöst nödvändiga institutioner.

VI.

MIKROKOSMOS' FILOSOFI.

> Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini? Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates. Qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites — — — il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau. Je lui veux peindre non seulement l'univers visible mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome.
>
> Pascal.

Jag stod framför Meissoniers mästerverk »1814» och sökte för mig själf analysera det säregna intryck denna målning väckte. Ty det, som grep mig i denna tafla, var icke blott den utomordentliga konsten, icke blott det mästerskap, med hvilket allt var framställdt: Napoleon, hopvuxen med sin hvita häst, stel och hemlighetsfull som en gudabild, med handen stucken innanför rocken, som klappade där än ett hjärta, hans marskalkar ridande med vårdslösheten hos män, hvika veta, att lyckan vändt sitt ansikte från dem, och bakom i den isgrå luften öfver snöslätten en ändlös, tungt marscherande infanterikolonn — den stora armén på återtåg. Till förträffligheten i skildringen af allt detta kom något särskildt, som fängslade. På en yta föga större än ett skrifpappersark öppnade sig här hela det oändliga hvita Ryssland, upprullades epilogen till

den moderna tidens väldigaste hjältesaga. En hel här med nederlagets fatalism hängande som bly vid fötterna följde en fallen men ännu lefvande och tillbedd afgud. I konstnärens förmåga att få fram allt detta på sin lilla duk, att framkalla grandios världshistoria i så små dimensioner, låg en tjusning i släkt med hvad matematici torde mena, när de tala om ett vackert teorem, en lösnings skönhet. Också här var ett storartadt problem löst och framställdt i den knappaste, mest koncentrerade form, och inför detta utomordentliga herradöme öfver mått och proportioner erfor tanken en egendomlig tillfredsställelse. Där jag stod på fransk botten, omgifven af franskt väsen, slog det mig, hur mycket som fanns i fransk konst af detta matematiska lynne, af lidelsen att förtäta alla lifsfenomen till den kortaste, skarpaste formeln.

Njutningen af en dylik reducering i ett konstverk torde alltså icke vara uteslutande artistisk, utan äfven äga en filosofisk karaktär. Knappast något är nämligen så ägnadt att inskärpa en djup relativitetskänsla som dylika förändringar af lifvets vanliga mått och storhetsförhållanden. Människovimlet, som låter oss vibrera för en konstant ström af intryck, passion och medkänsla, så länge vi gå och stå midt i dess buller på torg och gata, förvandlas på ett ögonblick till ett halft likgiltigt skådespel, blott vi mellan det och oss få ett fönster, en glasruta, som förtager beröringens omedelbarhet och genom hvilken gestalterna erhålla perspektivets reduktion. Stiga vi upp i höga kyrktorn och se ned däruppifrån, klinga intresset och medansvarig-

Vippgalgen. Ur bildföljden »Krigets elände».

heten med de många därnere svagt och aflägset. Det ringa intryck, blodsdåd och ogärningar, iakttagna på långt afstånd och i fågelperspektiv, göra, är ej sällan anmärkt. Såsom ett samfund af insekter förefaller staden därnere med sina brådskande och stridande svarta kryp, och vi småle föraktfullt eller medlidsamt mot dem, oss själfva och mänskligheten anspråk. Den kanske starkaste satir världslitteraturen äger, Swifts »Gullivers resor», hvilar just på en dylik proportionsförändringarnas ironi, och den är därför här redan använd till belysning. Förminskad till Lilliput eller förstorad till Brobdingnag, genom hvilken ända af teleskopet människan betraktar sig själf, alltid får hon samma intryck af karrikatyr och samma föraktets läxa.

Hvad Jacques Callot angår, betraktade han lifvet genom den omvända kikaren. Det var som om han i sin konst ville förverkliga den värld i det oändligt lilla, med hvilken samtidens metafysiska drömmerier gärna sysslade. Till ingress öfver detta kapitel är anfördt det mest berömda ställe, i hvilket föreställningen om världen i det oändligt lilla kristalliserats — första fragmentet af Pascals »Tankar», där enslingen i Port Royal fullständigt berusar sig i oändligheten i det lilla. Det är det bekanta exemplet med »le ciron», klåmasken, tänkt såsom det minsta af lefvande väsen. Denna minsta mask, säger Pascal, har icke blott en oändlighet af beståndsdelar, men inom hvar och en af dessa öppnar sig en ny värld med sitt firmament, sina planeter, sin jord och alla dess djur in till den minsta masken igen, inom hvilken åter den

oändliga serien fortsätter. Hvem märker icke, att den matematiska idén om oändlig delbarhet i denna passionerade fantastik genom en barnslig analogi öfverflyttats på det organiska? Men i mer eller mindre utsväfvande form återfinnes denna tanke i en mängd arbeten från 1600-talets förra hälft. Tvenne skriftställen äro därvidlag särskildt anmärkningsvärda, emedan det säkerligen är från dem, som den Pascalska paradoxen leder sitt upphof: det ena i det idérika brushufvudet Cyrano Bergeracs fantastiska månresa — antagligen Pascals källa — det andra i den lärde satirikern Charles Sorels sederoman »Francion», från hvilken Cyrano troligen hämtat detta såväl som andra uppslag. Då båda dessa ställen ingå i verk af en nyckfull och satirisk inbillningslek, är här det paradoxala fullt på sin plats, hvilket dessutom icke hindrar att Cyranos formning, hvilken framställer världsalltet såsom en enhetlig, lefvande organism och människan i sin tur såsom ett världsallt för det system af lefvande celler, af hvilka hon består, icke blott är en glänsande gasconnad, utan utförd med mycken följdriktighet och aning om det sanna. En fransk litteraturhistoriker, E. Roy, har dock i en intressant studie öfver Sorel visat, hur denna tankegång i lugnare gestalt ofta påträffas i tidens lärda verk. Man finner den hos Gassendi, i jesuiterpatern Mersennes undersökning öfver Genesis (1623), i den märklige Bordeauxpresidenten Espagnets fysik (1623), i Hobbes fysik (1654). Från denna tankesfär är det säkert också som Swift, hvilken delvis haft Cyrano till förebild, erhållit själfva det psykologiska uppslaget

till sin människofientliga satir. Ännu flera parallellställen skulle säkerligen kunna hittas i italiensk och fransk litteratur från 1500-talets slut och 1600-talets början, ty idéns verklige fader är den utomordentlige såningsmannen från Nola, Giordano Bruno, hvilken först framställt det oändligt lillas begrepp och i detta minimum på samma gång såg ett evigt fruktbart, allt fostrande världsfrö.

Med detta torde tillräckligt klart vara påpekadt, hur begreppet mikrokosm, hvilket först blott gällt människan gent emot omvärlden, vid denna tidpunkt utvidgats och tillämpades på allt organiskt, samt hur föreställningen om existensen i det lilla var en tidens älsklingsidé, dryftad af alla tänkare, omhuldad af de diktandes inbillning. Det är icke vår mening att göra Jacques Callot till en kammarlärd. När han för sina bilder valde den minsta skalan, när han för första gången i modern konst skapade en verklig värld i det lilla med den storas rymd och afstånd och i de minst tänkbara dimensioner framställde människan, hennes sorgespel och komedier, hennes religion och historia, lydde han väl först sitt ögas särskilda struktur — han var troligen såsom Meissonier närsynt — och sedan sitt temperament, hvilket från början hade släktskap med en matematikers. Men intet temperament är oberoende af atmosfär och omgifning, och under sin utveckling i Florens lefde Callot under en rik naturvetenskaplig fruktsättningstid, i en af naturvetenskapliga problem genomsyrad atmosfär. Frågar man, hvilken under dessa år, 1611—1622, var Florens' största och andligt ledande personlighet,

Herr de Maceys intåg. Ur bildföljden öfver hertigens af Lothringen karusellspel 1627.

kan svaret blott blifva ett, Galileo Galilei, nu på höjden af glans och lycka. Redan före sin återkomst till Toscana såsom berömd lärd (1610) hade han, om icke rent af uppfunnit, dock först gjort verkligt vetenskapligt och praktiskt handterbara proportionalcirkeln, med hvilken alla teckningar kunde reduceras till annan skala samt ytors och figurers proportioner riktigt ökas, minskas och stämmas samman, samt teleskopet, som först lät blicken behärska afstånd och perspektiv. I Florens konstruerade han nu mikroskopet. Med den sydländska världsförtjusning, som gaf hans exakta genialitet ett vackert drag af artistskap, talar han härom i sina bref, hur loppan under förstoringsglaset blef »orribilissima», men mygg och mal »bellissime», och hur finheten i naturens väf genom glaset syntes underbart tydligt. Men hur nära alla dessa tre instrument stå Callots bildvärld i det lilla med dess proportionsspel och reduceringskonst, det framgår redan däraf, att liknelser från dem och deras funktioner ständigt komma för tanken, då man betraktar hans blad. Att Galileis verksamhet skulle mäktigt beröra äfven de florentinska artisterna, var ju att förvänta. En dubbelhet mellan begäret efter skönhet och törsten efter vetande hade alltid gjort sig gällande i florentinskt själslif och i konsten redan framträdt under renässansens vårdagar.

Paolo Uccello och Baldovinetti äro exempel på florentinska målare, hos hvilka en vetenskaplig lidelse efter sanning rent af kylt fantasien och tyngt handen. Så mycket mer skulle denna tendens

framträda i en tidsålder af uteslutande vetenskaplig anläggning, då det naiva och omedelbara skönhetslifvets springkällor brusat slut. En mängd af tidens artister sysslade med teoretiska och vetenskapliga undersökningar öfver konsten och lagarna för dess spegling af världen. Cigoli, Galileis nära vän, hvilken som arkitekt och målare dominerar Florens' konstlif vid 1500-talets slut, samt den på sin tid högt berömde målaren Domenico da Passignano, också vän till Galilei, hvilka båda sysslade med perspektiviska och astronomiska undersökningar, äro här lärorika exempel. Domenico var äfven Callots vän. Cigoli har i kyrkan S:ta Maria Maggiore i Rom målat månen »à la Galilei», sådan naturforskare framställt den efter sina observationer.

Att Callot sammanträffat med Galilei, är så godt som säkert. Den store fysikern var ju storhertig Cosimo den II:s lärare, därjämte trägen korrespondent och uppvaktande hos hans moder, ärkehertiginnan Christine af Lothringen, till hvilken han riktat ett berömdt bref om det copernikanska systemet. Det var sannolikt denna upplysta furstinnas intresse för sin landsman, som Callot, sonen till hennes faders vapenhärold, etsaren från Nancy, hade att tacka för sin hofgunst. Cosimo II:s son, Ferdinand, var likaledes ifrig naturforskare och beundrare af Galilei. Men långt viktigare än ett personligt sammanträffande med Galilei är att Callot öfverallt mötte den anda, hvilken den store naturforskaren företrädde. Liksom det i gamla dagar var tradition i den mediceiska familjen att i som-

marvillornas svalka platonisera om idéer och ideal kärlek, hade det nu blifvit att syssla med exakta och naturvetenskapliga stridsfrågor. Bordssamtalen rörde sig ej längre om symposiets kärleksteorier och själens odödlighet, utan om kroppars rörelse, fall och vikt. Galileis bref vittna om detta och hur mycket man särskildt vid hofvet roade sig åt förstorande och förminskande linsers förvånande bilder. Spelet med proportioner hade blifvit en lek, i hvilkens symbolik en ny relativitetens världsuppfattning skymtade.

Från hofvet och de lärda utvecklade sig dessa naturvetenskapliga intressen i de vidaste kretsar. Det vimlade af naturvetenskapliga dilettanter och experimentmakare. Särskildt berördes de florentinska konstnärerna af denna stämning. Callots egen lärare, Giulio Parigi, var mer berömd som ingenjör och mekaniker än som kopparstickare; matematiskt välbevandrad, hörde han säkert till Galileis åhörare. Bland Callots vänner och kamrater i Parigis verkstad funnos också notoriska lärjungar till Galilei. En af Callots tidigaste biografer, Baldinucci, nämner i denna egenskap Lodovico Incontri, sedermera sändebud i Spanien, hvilken själf berättat om sin samvaro med Callot och som beundrade dennes genialitet i det lillas konst, redan innan den vunnit framgångens hallstämpel.

Det matematiska, som utmärker Callot, hans lust att handskas med människor såsom med numeriska kvantiteter, hans ständiga lek med olika proportioner och storhetsförhållanden, hans begär

Utsikt öfver Paris med Tour de Nesle, Louvren och Tuilerierna.

att reducera sin bildvärld till minsta tänkbara dimensioner, hans skildrings skarpa objektivitet, med ett ord hela hans mästerliga konstnärskap i det lilla ägde så förutsättningar icke blott i hans egen natur utan i hela den tidsålder och omgifning, inom hvilken han utvecklats. Äfven de minsta vattendrag spegla de stora kommande och farande molnen. Callots små etsningar gifva omedvetet uttryck åt den världsåskådning, som naturvetenskapens första stora skifte i modern tid utbildade med alla de copernikanska sanningarnas konsekvenser och jorden för första gången tänkt såsom ett försvinnande klot i universum och dess människor såsom ännu mer försvinnande flyktiga varelser. Det vore kanske för djärft att uppkasta den hypotesen, att den skala, i hvilken konsten återgifver världen och människan, vore direkt afhängig af den allmänna världsåskådningen och tänkesätten, då tradition, material och särskilda syften härvidlag äro af så betydande inflytande. Men att ett verkligt samband här finnes, torde vara oförnekligt. En vetenskaplig lifssyn med en objektiv blick på världen och därmed hophörig ringa tillit och tro på det individuella skall i konsten helt naturligt, om också omedvetet, anlägga en mindre, blygsammare skala än en starkt subjektiv och lyrisk med dess lidelsefulla persondyrkan och höggradiga lifsberusning. Den, som ur denna synpunkt följer förändringarna i måttstock, omfång och bildyta i fransk konst från Callot till Meissonier, skall finna en kurva, som i stort taget stiger och faller efter just dessa växlingar inom den andliga temperaturen.

I hvarje fall meddelar en så systematisk världsförminskning, en så energisk reduktion af allt mänskligt, som den, hvilken utmärker Callots arbeten, ett intryck af en naturvetenskapligt objektiv och undergifvet ironisk uppfattning af människan och hennes tillvaro. Det är som om man i dessa underbara små bilder för första gången i konstens historia läste denna världsuppfattnings yttersta visdom: Memento parvitatis, I mänskliga kämpar och komedianter! Eder lifskamp är bladlössens, edra dramer myrornas, edra fester dammkornens i den slocknande solstrimman.

Nysterska och spinnerska.

CALLOTS SKISSBOK I ALBERTINA.

Bland den brokiga mängd af handteckningar, som gå under Jacques Callots namn, befinna sig de mycket kända och berömda, hvilka tillhöra Callots så kallade skissbok i Albertina i Wien. Stammande från Franz Pulszkys samlingar i Pest, som år 1875 införlifvades med de storartade wiener-samlingarna, blefvo dessa teckningar bekantgjorda genom Moritz Thausings vackra publikation af år 1880. Så vidt jag vet ha alla, som på senare tider sysselsatt sig med Callot, betraktat dessa penn-teckningar som förträffliga prof på den store raderarens beundransvärda teckningskonst. Endast en stämma, som i detta fall tycks ha förklingat ohörd, har yttrat sina tvifvel angående teckningarnas autenticitet. Det är Henri Bouchot, som i sin förträffliga lilla bok om Callot (1889) förklarat dessa teckningar för arbeten af en af mästarens kopister, troligen en hans lärjunge. Hvarför icke, frågar Bouchot, Stefano della Bella? Denna kritik och denna hypotes af direktören för Paris' kopparstickskabinett göra hans blick all heder. Ehuruväl endast framkastade en passant och tydligen

icke hvilande på någon verklig undersökning träffa de rätt. Sedan jag själf — tack vare tjänstemännens älskvärdhet i Albertina — kunnat grundligt studera teckningarna, har jag kommit till samma åsikt och skall, hvad mera är, framlägga olika slags bevis för att den berömda Callotska skissboken hufvudsakligen härrör från Nancymästarens mest begåfvade efterföljare, Stefano della Bella. Min bekantskap med denne konstnärs handteckningar i Louvren, Uffizierna och Florens' statsbibliotek gör det möjligt för mig att också inregistrera teckningarna i Albertina på den rätta platsen i Stefanos produktion.

*

Då Thausing studerade dessa teckningar för sin publikation af år 1880, tog han för afgjordt att de voro af Callot, emedan det ibland dem gifves en hel mängd scener och figurer, som återfinnas alldeles oförändrade eller mycket snarlika på den berömda panoramabilden öfver Bredas belägring. Han tog för gifvet, att teckningarna voro skisser till den enorma raderingen med dess tallösa grupper och figurer. Och då flera bland teckningarna framställde polska ryttare i olika ställningar och situationer, antog Thausing dessutom, att Callot utfört dessa skisser af lägerscener och krigare på ort och ställe. I krönikorna öfver den ryktbara belägringen — i synnerhet i jesuiten H. Hugos, som trycktes på flera språk — berättas nämligen, att prins Sigismund af Polen i slutet af

Bild 1. Polska ryttare.
Ur skissboken i Albertina.

september år 1624 som ärkehertiginnan Isabellas gäst besökte lägret vid Breda.

Dessa teckningar i Albertina skulle således också lämna oss ett värdefullt bidrag till Callots biografi och visa den kommande skildraren af »Krigets fasor» midt i det dåtida brokiga krigarlifvet, där han gjorde sina studier ex vivo.

Tyvärr stod hela denna argumentation, hvilket icke heller undgått Henri Bouchot, på mycket svaga fötter. Det undgick Thausing, att de med den stora raderingen öfver Bredas belägring identifierade teckningarna kunde vara kopior efter Callot, som blef så otroligt mycket kopierad. Det undgick honom, ehuruväl en annan liten teckning i skissboken kunnat föra hans tankar på detta spår. Bland teckningarna befinner sig nämligen ännu en, som sammanhänger med en mycket berömd radering af Callot. Det är den så kallade »Zigenardrottningen» på ett af Callots zigenarblad (N:r 668 i Meaumes förteckning öfver mästarens verk), af hvilken här föreligger en liten bröstbild. Den tunna, obetydliga teckningen, som på intet vis ser ut som om den vore ett utkast till en del af en större komposition, måste väcka förundran i detta album. Ty Thausing daterar skissboken till tidpunkten 1624—25, och Callots zigenarbilder äro säkerligen ett par år äldre. Callot skulle alltså här gjort en svag liten kopia efter sig själf. Likaså egendomligt förhåller det sig med den enligt Thausing år 1624 utförda studien »Polska ryttare». Man skulle vänta att finna något spår af dem i Callots raderingar, men intet står att upptäcka, hvarken i Bredas

belägring eller annorstädes. Hvarför skulle också just Sigismund och hans år 1624 i Belgien uppträdande polska följeslagare ha stått modell till dessa teckningar? Polska ryttare såg man troligen mycket ofta i den dåtida från alla världens hörn rekryterade armén, för att icke tala om att de också figurerade vid alla polska furstars intåg och vid främmande staters ambassader.

Men icke nog med att Thausings argumentation är högst sväfvande, vid ett jämförande studium af skissboken och Callots raderingar vakna också en hel del betänkligheter emot föreställningen att teckningarna äro utförda af Nancymästaren.

Tecknaren är en vek, eklektisk konstnär, som i en elegant men tunn och gles stil efterhärmar och parafraserar äldre förebilder. I skissboken finner man ej mindre än åtta varianter efter Holbeins »Dödsdans», fem studier efter kopparstick af Lucas van Leyden, två efter Dürer, tre blad, som tyckas vara kopior efter en af bröderna Le Nain, och två mytologiska kvinnofigurer, enligt Thausing i Parmeggianinos stil.

Att Callot kring år 1624—25 som färdig mästare med fullt mognad stil och utpräglad personlighet skulle utfört dessa kopior af äldre verk, är alldeles uteslutet. Redan tidigt var han en konstnär med en bestämd, afgränsad självständighet, och till och med från hans läroår finner man intet stöd för, att han skulle fördjupat sig i äldre nordiska konstnärers arbeten eller ingående studerat vare sig Holbein, Lucas van Leyden eller Dürer. Italienska målare och kopparstickare från

Bild 2. Polska ryttares intåg i Rom.
Del af en radering af Stefano della Bella.

senrenässansen var det, som sysselsatte honom under hans ungdom och läroår, och försvinnande litet och obetydligt, om öfver hufvud taget bevisbart, lefva i hans produktion minnena af tyska och holländska kopparstickare och träskärare. Ett enda exempel är tillräckligt. Callot, som likväl på så många af sina blad vill meddela intrycket af död och fasa, använder ingenstädes benrangelsmannens symboliska gestalt. Hans inbillningskraft rörde sig icke i denna riktning. Det föll icke hans verklighetsskarpa fantasi in att låta en personifikation af döden uppträda på sina krigsbilder — dödens kalla andedräkt förnams tydligt nog på dem den förutan. Men i detta album i Albertina är döden som skelett en särskildt framträdande figur. Icke blott att den naturligtvis förekommer på efterbildningarna af Holbeins »Dödsdans», och att tecknaren efter Dürers »Dödens vapen» utfört en noggrann dödskallebild, här finnas ännu tre andra teckningar i samma makabra riktning: Döden som bågskytt och Döden som fanbärare i två upplagor.

Likaså främmande som allt detta är Callot, lika väl stämmer det öfverens med hans lärjunge, Stefano della Bella. Stefanino var en vek, af starkare konstnärspersonligheter lätt påverkad natur. Hans eget porträtt i Uffizierna visar ett älskvärdt, förfinadt, men föga utprägladt utseende, högst olikt den kraftfulla typ, som Callot har såväl på Vorstermans kopparstick efter van Dycks tydligen idealiserade bild, som på Michel Lasnes galliska och realistiska framställning af konstnären. Stefanino, som började sin bana i en guldsmeds-

verkstad och städse bevarade något af sitt första handtverks smak för sirlig detaljering, ornamentik och metallisk glans, förrådde just genom kopior efter Callots raderingar sin begåfning som tecknare. Hans äldste biograf, hans landsman och samtida Filippo Baldinucci, beskrifver med hvilken förtjusning Stefano studerade och kopierade Nancykonstnärens blad. Stefaninos arbeten tala för öfrigt tydligt nog därom, icke endast efterbildningarna från ungdomsåren utan äfven de arbeten från hans senare tid, hvilkas ämneskrets sammanfaller med föregångarens, berätta genom omedvetna reminiscenser beträffande anordning och teknik om det öfverväldigande intryck, som den store mästaren af mikrokosmos en gång gjort på hans själ. Men Stefanos lättrörda fantasi vibrerade för de mest olika anslag. I Rom blef han gripen af de antika monumenterna, studerade dem och gjorde raderingar efter basreliefer och vaser, men subtila och konstlade moderna mästare som Parmeggianino lämnade honom heller icke oberörd. På en resa genom Holland år 1647 tjusades han af Rembrandt och försökte en tid, ehuru redan själf en raderare, hvars framställningskonst vunnit europeisk ryktbarhet, att efterbilda dennes raderkonst och gifva sina studiehufvuden en reflex af den nordiska clair-obscurens måleriska och melankoliska skimmer.

En skissbok, som vid sidan af ett öfvervägande antal studier efter Callot, teckningar efter Holbein och nederländarna äfven innehåller kvinnofigurer i Parmeggianinos stil, och som i sin helhet

förråder en elegant, lätt och fin, men vek och eklektisk hand, stämmer således helt och hållet öfverens med Stefanos konstnärsnatur. De ofvan speciellt berörda teckningarna i skissboken passa inte mindre väl på Stefanino. De talrika studierna efter polska ryttare kunna icke öfverraska i en skissbok af en konstnär, som ägnat en bildräcka af sex sammanhängande blad åt ett polskt ryttartåg. Det är det polska sändebudet Georg Ossolinskys festliga intåg i Rom år 1633 med hela sin paradstat, som Stefano tecknat och raderat: ryttare i pälskalpaker, prydda med strutsfjädrar, i pälsbrämade öppna kappor öfver husarjackor med snören, krokiga sablar i gördeln och pilkoger på ryggen, blankryktade och uppbetslade hästar med guldstickade sadlar och fransprydda schabrak, öfver hvilka hängde de svängda pilbågarna, alldeles som i skissbokens studier öfver polska kavallerister och deras hästar. Stefano har för resten senare bland sina exotiska folktyper och militäriska gestalter äfven framställt polska husarer.

Likaså förhåller det sig med benrangelsmannen. Genom tillfällighetsdekorationerna vid furstliga likbegängelser, hvarvid liemannen alltid anbragtes i halft ornamentartad stil, hade senrenässansen gifvit figuren en ny popularitet, och med Bernini hade hans oplastiska gestalt fått sin plats i grafskulpturen. Men Stefano upptog tråden från slutet af medeltiden och den germanska renässansen, och i sina »fem framställningar af Döden» (n:r 137 i Jomberts katalog öfver Stefanos arbeten), förnyar och moderniserar han dödsdans-

motivet i senitaliensk, retorisk och patetisk stil. De sista raderingar, på hvilka Stefano arbetade innan han träffades af döden, framställde också genom en egendomlig ödets ironi benrangels-

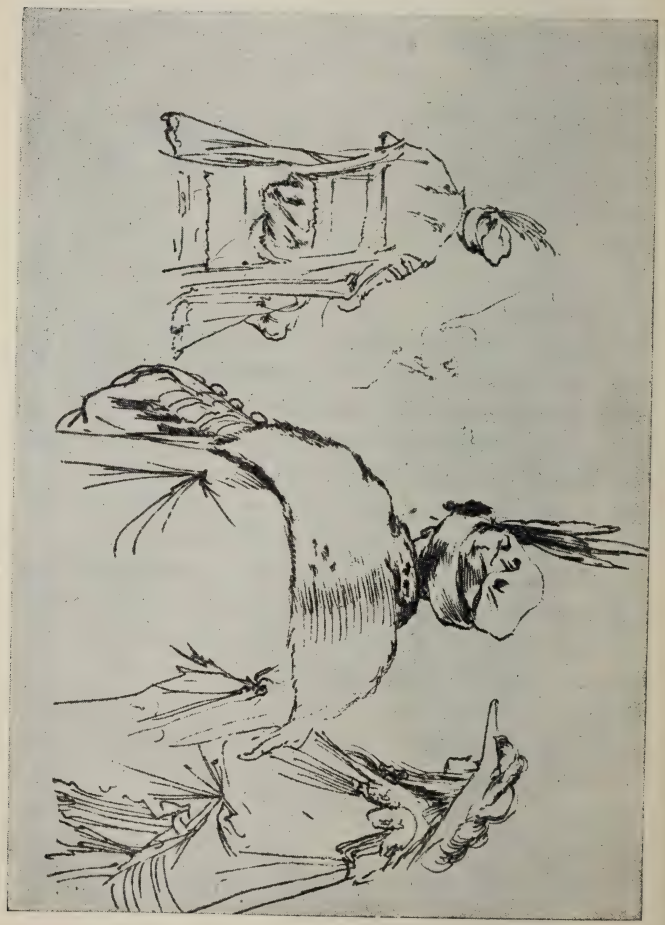


Bild 3. Militärtyper.
Ur skissboken i Albertina.

mannen, än till häst, triumferande på slagfältet — Albertina äger en utmärkt laverad teckning af denna komposition — än med ett vildt grepp kastande en yngling ner i en djup, svart brunn.

Bild 4. Hamnscen.
Radering af Stephano della Bella.

Denna sista radering kunde Stefano icke ens göra färdig — den fullbordades af hans lärjunge Giovanni Battista Galestruzzi. Men de talrika studierna efter Holbeins Dödsdans och Stefanos egna fantasier med döden som bågskytt och standarbärare äro sålunda lätt förklarliga.

Sannolikhetsbeviset för att skissboken i Albertina stammar från Stefano della Bella, hvilket redan framgår af ofvannämnda argument, blir till visshet om man studerar den jämsides med raderingar och autentiska teckningar af konstnärens hand. Vid genombläddrandet af Stefanos raderingar finner man nämligen att skissboken innehåller icke få studier, som senare användts i de raderade kompositionerna och direkt eller med blott ringa förändringar öfverförts på kopparplattorna. En jämförelse mellan den ofvannämnde »polske ryttaren» i skissboken, och den redan berörda serien af raderingar öfver den polska ambassadens intåg i Rom år 1633 — »Entrata in Roma del ecc. Ambasciatore di Polonia» (Jombert n:r 28) — utvisar att flera af de skisserade gestalterna återkomma på raderingen. Tydligast synes sammanhanget på följande två bilder, n:r 46 i Thausings reproduktioner efter skissboken och det sjätte bladet i serien af raderingen (bild 1, 2).

Här stämmer, som synes, allt öfverens, gestalter, anordning, bakgrund, hela kompositionens rytm.

Bild 5. Militärtyper.
Ur skissboken i Albertina.

Handteckningar af Stefano della Bella i Uffizierna

Ossolinskys intåg i Rom är från år 1633. En annan serie raderingar från nästföljande år, tillägnad Stefanos gynnare Don Lorenzo Medici (8 marinbilder, Jombert n:r 31) framvisar ännu tydligare figurer och motiv, tagna ur skissboken i

Bild 6. Militärtyper.
Ur skissboken i Albertina.

Albertina. Man betrakte följande illustrationer (bild 3, 4).

Af den ståtliga grupp om fyra exotiska figurer, som Stefano på sin hamnscen placerat i förgrunden, återfinnas, som man ser, två i skissboken — mannen i den pälsbrämade kappan och mössan med de två stora hägerfjädrarna, som här säkerligen föreställer en levantinsk sjöofficer, af hvilka det vim-

lade i Livornos hamn, och den vackre unge krigaren med den flata, fjäderprydda filthatten på det långa, välfriserade håret. Men äfven andra utkast i skissboken ha blifvit använda för denna grupp. På ett blad, som Thausing icke reproducerat, men som bär nummer 11,304 i skissboken, återser man levantinaren med hägerfjädrarna och tillika figuren på andra sidan med den långa kappan och den polska mössan med fjädern. På en annan teckning (n:r 11,299, icke heller upptagen hos Thausing) finnes återigen en studie af den helt till vänster stående figuren på samma blad. Slutligen synes den i raderingens mellersta plan befintliga båten med de tre matroserna precis som i skissboken (n:r 11,288).

På bild 7 äro åter, som man ser, två figurer tagna ur förgrundsgruppen i skissboken. Midtfiguren på raderingen, äfven den en halft orientalisk kaptenstyp, sedd alldeles en face, återfinnes helt till vänster på ett blad i skissboken, och figuren till höger på raderingen, den unge krigaren med den stora filthatten, är åtminstone nära släkt med soldaten i vidbyxorna och den bredbrättade hatten på nacken. (Thausing 47.) Stradiotton med pälsmössan, den krokiga sabeln och handen i husarrockens sprund uppdyker ånyo i skissboken n:r 11,300 (ej reproducerad af Thausing).

Andra mindre och svagare likheter mellan bladen i skissboken och Stefanos raderingar skulle utan svårighet kunna påvisas, men de ofvanstående äro talande nog och utesluta hvarje tvifvel att icke bägge härröra från samma hand. Den enda möjliga

invändning, som skulle kunna göras häremot, nämligen att de i Stefanos raderingar igenfunna teckningarna äfven kunde vara kopior efter Callot, liksom så många andra teckningar i skissboken visat sig vara kopior efter Callot, Holbein och

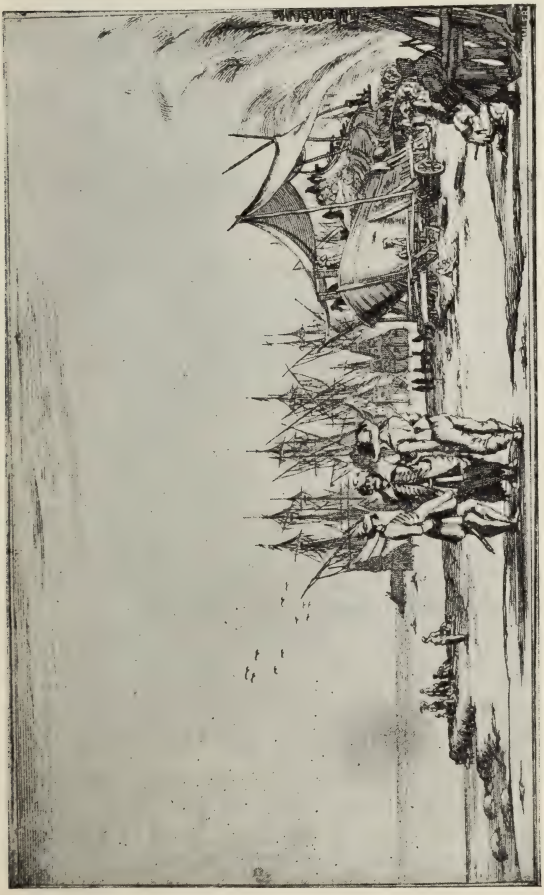


Bild 7. Marinbild.
Radering af Stephano della Bella.

andra, förfaller af många skäl. Studierna »Polska ryttare» — däribland finnas för resten också andra militäriska typer från det dåtida härväsendet — föreligga nämligen i stort antal. Med en liten skiljaktighet i ställning och skala varieras dessa typer. Teckningarna äro följaktligen inga kopior utan skisser efter naturen, och de i raderingarna återkommande figurerna äro utvalda ur skissboken af konstnären själf. Men framför allt finnas stilistiska bevis för att albumet i Albertina stammar från Stefano, och med några korta ord om skillnaden mellan Callots och Stefanos sätt att teckna skall denna uppsats afslutas.

Uppfattningen om Callots handteckningar vacklade mellan en lättrogenhet, som accepterade alla, äfven de mest olikartade blad, som gå under hans namn — det är Fouques de Vagnonvilles ståndpunkt i hans utförliga arbete öfver Nancymästarens teckningar i Uffizierna (L'Art 1876—78) och Vachons i hans lilla monografi öfver raderaren (1887) — och en skepsis, som blott erkänner äktheten af några få blad af de »Callotska» handteckningarna. Den senare är de mest tillförlitliga Callotforskarnas uppfattning — Meaumes och Bouchots. Ur ett af mig sedan länge tillbaka förberedt arbete öfver Callots handteckningar vill jag här blott låna så mycket som är nödvändigt för denna uppsats — en summarisk karaktäristik af Callots egendomligheter som tecknare.

Callot använder gärna för sina teckningar ganska tjockt papper. Sättet att teckna med spetsig penna och bläck, som är förhärskande i skissboken

Bild 8. Militärtyper.
Handteckningar af Stefano della Bella i Uffizierna.

i Albertina, förekommer hos honom blott vid framställning af arkitektur och människor i minsta skala, vid skildring af fester och folkförsamlingar, men aldrig vid återgifvandet af enstaka figurer eller några få i så stor skala som skissbokens. Vid hastigt upptecknande af dylika figurer använder Callot svart eller röd krita i snabb, bred pennföring eller i enstaka fall, om studierna ägnats mera omsorg och figurerna äro större, en kraftfull lavering med violett eller brunt bläck och bredflytande kontur. Utkast till större kompositioner utför Callot också gärna i lavering med bläck eller bister. Karaktäristisk för själfva teckningens prägel är den beslutsamma, djärfva linjeföringen med fast handtryck, frånvaron af all sirlighet eller detaljering i smått, den summariska behandlingen af ansikten och extremiteter. Callots gestalter — och det är om dem, som här i första hand är tal — voro under läroåren i Florens och under inflytande af den senflorentinska skolningen öfverdrifvet smala och utdragna på längden, pinntorra, med sträckta armar och ben och små, icke sällan oproportionerligt små hufvuden. Vid mognare år, sedan han slagit sig ned i sitt hemland Lothringen, blef Callots linje lugnare, mjukare, omslutande ytorna med ett obrutet, vackert legato, och hans gestaltbildning blef fylligare, mer voluminös. Det intryck af lif, som hans figurer meddela, beror framför allt på rörelseintrycket. Hans hofkavaljerer uppträda med de spända muskler och de dansmästaraktigt stoltserande ben, som fordras vid hofceremonierna, hans soldater ha exercisens och

marschtempots sträckta hållning och taktfasta steg, hans gycklare i hvarje sena af sina smidiga lemmar en elasticitet som vore de af kautschuk. Hans bönder skilja sig från alla hans öfriga gestalter just genom den tunga gången och de tölpiga åtbörderna. Också när hans figurer äro i hvila, synas de nyss hafva varit i rörelse, och musklerna äro ännu samlade och spända. Äfven klädernas fall meddelar samma sensation. Kapporna bära spår af kastet öfver skuldran, ärmar och kragstöflar ha sicksack-rytm, mantelflikar, veck och fjäderbuskar vaja. Ansiktsuttrycket kan vara indifferent eller starkt individualiseradt, ja, rent af karrikeradt, men är alltid utan något skimmer af känslighet. Callot är kemiskt ren från hvarje spår af sentimentalitet.

Stefanos sätt att teckna är på en gång härmed besläktadt och helt annorlunda. Ehuruväl den mottaglige konstnären betjänar sig af mycket olika procedurer, är han dock lätt igenkänd på den tunna, lätta elegansen i sin linje, sin noggrannhet i skildringen af spetsar, fjädrar, snörmakerier, klädnadsmotiv och dylikt, samt den glans af metall, som han förlänar smycken och vapen — t. ex. hjälmarna på krigarnas hufvuden — och genom det mjuka, sammetsartade i sina stoffer. Det torra och skarpa vill Stefano framför allt undvika. Han söker icke som Callot den hastigast karaktäriserande linjen, hans kontur är ofta omskrifvande, ibland — isynnerhet i yngre år — småkrusig och orolig i skildringen af hår, extremiteter och kanter. Stefano utvecklar sig till

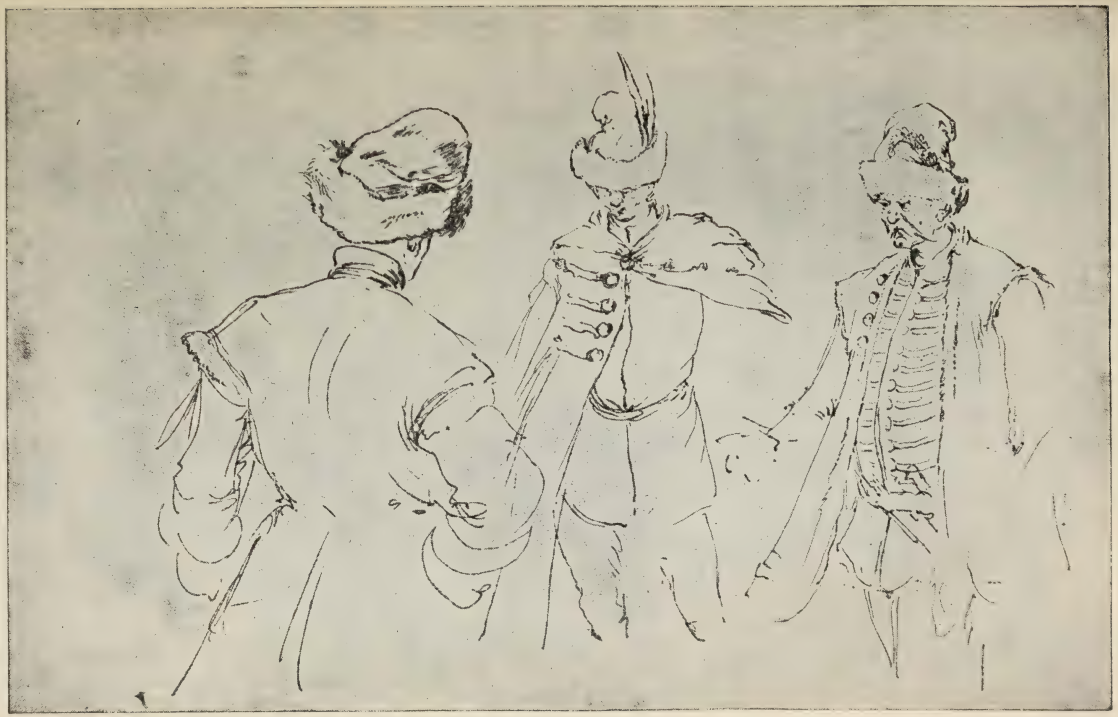


Bild 9. Militärtyper.
Handteckningar af Stefano della Bella i Uffizierna.

en mångsidig, intagande tecknare, som visserligen icke har Callots ursprunglighet och märgfullhet, men i stället tjusar genom sydländskt skönhetssinne. Den svaga sidan i hans konst är det kvinnliga och kalligrafiska. I hans talrika, fint tecknade studiehufvuden träda alla hans egenskaper i dagen. Fint skuggade, känsligt utförda, med vackra näsor, välbildade näsborrar, vekt svängda läppar och omsorgsfullt friseradt hår, äro dessa hufvuden af gossar, ynglingar och krigare fulla af behag. Hans små hofmän och damer och ännu mer hans historiska figurer ha ofta öfver sig en rent af nippartad elegans. På äldre dagar sträfvar han efter en starkare målerisk verkan och utför sina större teckningar i lavering, hållen i blygrå ton, som de ofvan anförda af den ridande Döden i Albertina eller en därmed besläktad lavering i Uffizierna. Men i yngre år tecknar han helst med bläck och spetsig penna på jämförelsevis tunt papper. Icke sällan får grunden några fläckar i en eller annan färgton, men ofta ligger teckningens hela karaktäristik i linjens filigransartade sirlighet.

Den som sålunda känner Callots och Stefanos olika stilar kan icke för ett ögonblick vara i tvifvel om hvilken signatur som bör läsas på skissboksbladen i Albertina. Redan det första bladet är i detta afseende omisskänneligt. Det är ett porträtt af en medelålders man, en blyertsteckning med här och hvar en tillsats af rödkrita. Thausing håller det för ett självporträtt af Callot, men aldrig skulle denne konstnär med sin starka och lugna objektivitet ha skildrat sig själf så sentimentalt. Denna

van Dyckska adelstyp med sitt mjältsjuka ansiktsuttryck och den melankoliska blicken liknar dessutom på intet vis de autentiska porträtten af Callot. Endast med det så kallade självporträttet i Uffizierna har teckningen en svag likhet, men denna bild är apokryfisk som varande ett arbete af Callot och äfven högst tvifvelaktig som porträtt af konstnären. Det känsliga drömmarhufvudet erinrar däremot i hårbehandlingen liksom i teckningen af näsborrar och mun om Stefano. Och Stefanos teknik och personlighet träder öfverallt i skissboken betraktaren till mötes. Han har af Holbeins breda, folkliga dödsdansbilder gjort dessa eleganta, svaga varianter med den fina, tunna konturen, den glesa schatteringen och den lätt fransade slutlinjen. Det är hans darrande streckföring, hans väl friserade människor — det är hans smala hästar, med manar, där hvarje strå urskiljes. Men ett par bilder tala här bättre än ord. Man jämföre bild. 8—11.

Skissboken i Albertina är alltså ovedersägligen af Stefano della Bella. Då konstnären användt den för raderingar under åren 1633 och 1634, måste den stamma från samma tid eller vara något tidigare. En jämförelse mellan dessa teckningar och Stefanos raderingar från tidigare år bevisar också att Stefano först år 1630—33 varit i stånd att utföra dessa studier. Att dessa teckningar af Stefano gå under Callots namn är ett icke unikt fall. I den rika samling, som bildhuggaren Emilio Santarelli skänkte Uffizierna år 1866, finnes t. ex. bland andra upptagna teckningar af Callot en liten

Bild 10. Polsk ryttare.
Handteckningar af Stefano della Bella i Uffizierna.

Bild 11. Polska ryttare.
Handteckning af Stefano della Bella i Ufficierna.

följd af groteska scener, en komedi från sjuttonhundratalet, utförd i bläck med spetsig penna (Foucques de Vagnonville n:r 79—83). Teckningssättet med sin lätta, nålfina streckföring, den tunna krusiga linjen, den friserade hårbehandlingen, frånvaron af skugga, gratien i det hela förråder dock omisskänneligt sin upphofsman. Och en af dessa teckningar har också Stefano raderat i en år 1632 utgifven bildräcka af karikatyrer (Jombert 23 n:r 2). Andra teckningar, hvilka återgifva Stefanos kompositioner, men som gå under Callots namn — exempelvis en båt med trupper och en stående, blåsande trumpetare, äfven den i Santarellisamlingen (n:r 206, Jombert 31, blad 6) — äro däremot kopior efter Stefano, hvilken liksom Callot blef ofantligt mycket efterbildad, icke endast af elever och konstnärer utan också af dilettanter och amatörer. Dessa sistnämnda teckningar äro naturligtvis af ringa eller intet intresse. Skissboken i Albertina är däremot ett hufvuddokument för kännedomen om Stefanos utveckling, det första arbete, hvari den begåfvade och älskvärde tecknaren uppnått full mognad, ett verk af en själfull, mångfrestande konstnär med ett naturligt skönhetssinne och en elegant om än vek hand.

INNEHÅLL.

Studier öfver Jacques Callot.

I. Callots lif och verk 7

II. Proportionernas spel 30

III. Callot såsom skapare i det oändligt lilla 37

IV. Callot såsom massans skildrare 61

V. Callot såsom krigets skildrare 82

VI. Mikrokosmos' filosofi 111

Callots skissbok i Albertina 125

LSwed
L6617

173399

Author Leverlin, Oscar Ivan

Title Samlade skrifter. Vol.22.- Studier öfver

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU